ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

(E. V.)

Dreizehnter Jahrgang 1911—1912

Herausgegeben von

Alfred Heuß

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

BIBLIOTHECA
GÖTTLERIANA

INHALT.

Seite

Abert, Hermann (Halle a. S.).
Ein weiterer neuer Beethovenfund? 218
Zur »Charfreitagskantate« Beethoven's 311
Kretzschmar's Geschichte des Neuen deutschen Liedes 355
Brauer, Max (Karlsruhe).
Das Stuttgarter Bachfest 368
Chybiński, Adolf (München).
Die deutschen Musiktheoretiker im 16.—18. Jahrh. und die polnische Musik 56
Closson, Ernest (Bruxelles).
Notes sur la vie musicale en Belgique. 327
Corder, Frederick (London).
Franz Liszt 131
Cucuel, Georges (Paris).
Notes sur Jean-Jacques Rousseau musicien 287
Cummings, W. H. (London).
The London Philharmonic Centenary. 233
Einstein, Alfred (München).
Richard Wagner als Bearbeiter Rossini's 309
Fedeli, Vito (Novara).
L'Insegnamento della composizione negli Istituti Musicali 92
Fischer, Kurt (Berlin).
Über einige Schulreden des XVII. Jahrhs. 155
Heuß, Alfred (Leipzig).
Eine motivisch-thematische Studie über Liszt's sinfonische Dichtung »Ce qu'on entend sur la montagne. 10
Das kleine Bachfest in Eisenach. 27
Zu Umlauf's Singspiel: »Die Bergknappen« 164
Hornbostel, Erich M. von (Berlin).
Arbeit und Musik. 341
Kastner, Alfred (London).
The Use of the Modern Harp 300
Keel, Frederick (London).
British Folk-Song 21
Klein, Hermann (London).
Manuel Garcia and the "Coup de la Glotte" 145
Maclean, Charles (London).
London Notes. 142, 171, 197, 236, 312, 360
Martienssen, C. A. (Kopenhagen).
»Holger Danske«, Oper von Fr. L. Al. Kunzen 225
Matthay, Tobias (London).
Principles of Pianoforte Teaching 221
Münnich, Richard (Berlin).
Konkordanz und Diskordanz. 49
Prendergast, William (London).
Notes on Samuel Sebastian Wesley. 350

Seite

Prod'homme, J.-G. (Paris).
Une aventure d'amour de Berlioz 137
Lettres de Gluck et à propos de Gluck (1776—1787) 257
La Musique ancienne à Paris (1910—1911) 389
Reiß, Josef W. (Krakau),
Nikolaus Gomółka und seine Psalmen-Melodien 249
Riemann, Hugo (Leipzig).
Stumpf's »Konkordanz und Diskordanz« 96
Tonhöhenbewußtsein und Intervallurteil 269
Rochus von Liliencron † 217
Schering, Arnold (Leipzig).
Zur Geschichte des begleiteten Sologesangs im XVI. Jahrh. 190
Das VI. deutsche Bachfest in Breslau 365
Schmitz, Eugen (München).
Louis Spohr's Jugendoper »Alruna« 293
Spiro, Friedrich (Rom).
Bayreuth in südlicher Beleuchtung 402
Springer, Hermann (Berlin).
Der Anteil der Instrumentalmusik an der Literatur des 14.—16. Jahrhs.. 265
Thalberg, Oskar (Wien).
Zur Kompositionstechnik des Trienter Zeitalters 121
Thompson, Herbert (Leeds).
A New Type of Vocal Music 162
Volkmann, Hans (Dresden).
Domenico Terradellas 306
Wallner, Bertha Antonia (München).
Die Musikalien in der Wittelsbacher-Ausstellung der kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München 1911 82

Amtliches. Reports from National Sections, etc. (Belgique, Norddeutschland, Baden, Sachsen-Thüringen, Schweiz, Corpus Scriptorum, Bibliographische Kommission) S. 1 — Publikationen der Ortsgruppe Berlin S. 81. — Bericht über die Tätigkeit der Landessektion Österreich-Ungarn S. 187.
Anzeige und Besprechung von Musikalien S. 46, 117, 184, 282, 324, 383, 416.
Berichtigungen S. 117, 283.
Buchhändlerkataloge S. 48, 79, 120, 151, 184, 212, 247, 417.
Desideratum. Cl. Ptolomäus S. 203.
Erwiderungen. R. Schwartz—Einstein, S. 47, 79. — L. Riemann—Tetzel, S. 151. — Stanzel—Münnich, S. 152. — Chybiński-Schering, S. 418.
Kritische Bücherschau S. 36, 77, 107, 149, 180, 204, 243, 278, 318, 376, 407.
Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft S. 79, 117, 152, 185, 213, 247, 284, 325, 385, 418.
Musikalische Zeitschriftenschau im 2., 4., 6., 8., 10/11. Heft.
Notizen S. 29, 68, 98, 147, 177, 200, 240, 274, 316, 372, 404.
Sommaire de la Revue musicale mensuelle de la S.I.M. S. 65, 97, 147, 176, 199, 239, 272, 316, 371.
Vorlesungen über Musik an Hochschulen S. 66, 273.
Vorlesungen über Musik S. 29, 67, 98, 147, 240, 274, 316, 371.
Zur Notiz. A. Leitzmann S. 184. H. Riemann, S. 418.

Inhaltsverzeichnis

des

dreizehnten Jahrgangs von Zeitschrift und Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft.

Zusammengestellt von **Kurt Fischer.**

Vorbemerkung.

1. Erklärung der Schriftzeichen:

a) Musikgeschichtliche Begriffe: . . . . . fetter Druck (**Violine, Palestrina**)
b) Autoren der Zeitschrift, der Sammelbände, der Kritischen Bücherschau . . . . . gewöhnliche Schrift.
c) Autoren, die berichtigt oder kritisiert werden: . . . . . Sperrdruck (Ambros).
d) Orts- und Länder-Namen: . . . . . Kapital-Schrift (PARIS).
e) Die Zahlen bedeuten die Seiten, und zwar gelten die schrägliegenden [*Cursiv*] für die Sammelbände, die gewöhnlichen für die Zeitschrift. Zahlen mit nebenstehenden kleinen Buchstaben a—d gelten nur für das "International Musical Supplement".
f) Ganze Titel, eingeklammert, bedeuten Bücheranzeigen.
g) † bedeutet: gestorben.

2. Bezüglich C und K sehe man in zweifelhaften Fällen bei beiden Buchstaben nach. Analog C und Z.

3. Die „Zeitschriftenschau" blieb unberücksichtigt.

Aaron, Pietro 386, *493.*
Dall'**Abaco** 4 f., 148, 215.
Abbatini, Antonio Maria *384.*
Abert, Hermann. Ein weiterer neuer Beethovenfund? [Charfreitagskantate] 218—21. Ag. Steffani, Ausgew. Werke T. 2: Alarico, hrsg. v. H. Riemann (Bespr.) 282 f., Marie Wieck, Aus dem Kreise Wieck-Schumann (Bespr.) 323 f., Kretzschmars Geschichte des Neuen deutschen Liedes (Ausführl. Bespr.) 355—360.
Abert, Hermann. Pergolesi, La Serva Padrona, Intermezzo. Übertragen u. bearb. v. H. Abert (anonym bespr.) 117.
Abert, Hermann 7, 9, 66, 68, 178, 240 f., 273, 309, 316.
ÅBO. Musik in Åbo im 17. Jahrh. Bericht über Anderssons Ortsgruppenvortrag Helsingfors 419. Åbo University (Andersson) *454.* Musical Society *455.*
Abraham, Otto 3, *30* f.
Abramoff, Dobri 342, 346.
Abreu de Souza, Sänger 388.
Abstracts of London Congress papers 30, 70, 99.
Academy, Royal 144.
Acciaccatura (Maitland) 34, *544.*
Acciajuoli, F. *394.*
Achard *52.*
Adalbert, der heilige *503.*
Adam von Fulda 42, *187, 469, 584.*
Adam de la Hale 148, *475.*
Adelheid v. Savoyen, Kurfürstin v. Bayern 87.
Adler, Guido 8 f., 67, 98, 126, 128, (Der Stil in der Musik) 149, 165, 187, 189, 210, 274, 325, 339, *128.*
Adlerbeth 227.
Adolf Friedrich v. Schweden 226.
van Aerde, Raymond. Ménestrels communaux et instrumentistes divers établis ou de passage à Malines de 1311 à 1790 [Extrait] 41, (bespr. v. J. Wolf) 204, (bespr. v. van den Borren) 205 f.
Aeschylus 208.
Aesthetics (Calvocoressi) 30; post-impressionist 316.
Agostini, P. S. *394, 399.*
Agricola, Martin 57 ff., 186, 275, *383, 469* f., *492, 504.*
Ahle, Johann Rudolph 69.
Aich, Arnt von *583.*
Aichinger, Gregor 68, 159, Ausgew. Werke, hrsg. v. Kroyer. Bayr. Denkm. 10, 1 (bespr. v. Leichtentritt) 383 f.
ἀχάδημος 144.
Akustik (s. a. Tonpsychologie) 48b, 80a, 104. Auerbach, Die Grundlagen der Musik [Wissen u. Können, Bd. 18] (bespr. v. L. Riemann) 149.

Alaleona, Domenico. Vorrede in Cavalieris Rappresentazione, hrsg. v. Mantica (bespr. v. Cahn-Speyer) 384 f.
Alaleona, Domenico 321, 384 f., *444.*
(Albani, E., 40 years of song) 407.
Alberich and Oberon 248a.
Albert, Eugen d' 409.
—, Heinrich 69, 325, 356, *287* ff., *384.*
Albertini *392.*
Albinoni, T., 1 Kantate, hrsg. v. H. Riemann 184, 388, *387, 394.*
Albiol, Remigio *519, 522.*
Albrecht von Brandenburg 209.
Albrecht V., Herzog v. Bayern 82 f., 85 f., 92, 205.
Alcuin (Wolf) *34.*
Aldrovandini, G. A. V. *394.*
von Alefeld *79.*
d'Alembert 289, 291 f., *388.*
Alexander d. Gr. 157, 159.
—, König v. Polen 57.
— II., Papst *225, 228, 403.*
Alfonso XIII. von Spanien *208.*
— della Viola 193, 196.
Algisi, F. P. *394.*
Alix 393.
Allacci *508.*
Allier, Raoul *44* f.
Allihn, Max 85, *24.*
Alruna, Spohr's 326a.
Altenburg, Joh. Ernst 373.
—, Michael 45.
(Althaus, L. H. The sounds of the mother tongue) 407.
Altmann, Wilhelm. Kammermusik-Literatur. Verzeichnis von seit 1841 erschienenen Kammermusikwerken (bespr. v. Scheibler) 180.
Altmark Folksongs (Sannemann) 100.
Alveri, G. B. 1 Kantate, hrsg. v. H. Riemann 184.
Alvin, Mme 391, 399.
Amalaire *403, 410, 412* f.
Amati, Nicolo 202.
Amaulry, Thomas *41.*
Ambros, A. W. 10, 57, (Geschichte der Musik, Bd. 5, hrsg. v. Kade) 107, 190, 193, 385, *181, 184, 444, 463, 466, 532, 534.*
Ambrosius (d. Gr.) 42.
Amelli, Abbate 9.
Amerbach, Dr. *285.*
America and music 142, 248b.
Amis de la musique 154a.
Ammerbach, Elias Nikolaus *492.*
Amon, J. *392.*
Amphion 156.
Amtliches der IMG. 1, 81, 187.
Anacker 214.
Anaclet II., Gegenpapst *511.*
Analysis of music (Krohn) 72.
Ancient Irish music, Bunting's 33.
Anders, Ernst Gottlob *356.*
Andersson, Otto. Ortsgruppenberichte Helsingfors 215, 418 ff.
Andersson, Otto 4, 215, Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag Helsingfors 419, s. Fiddlers, s. Finnland.
Andino, Comte de *514.*
Andorfer 309.
Andreef 390.
Anerio, Felice 207, 213, 253, *385.*
Anet, Jean-Baptiste *387.*
Angenot, L., Violinist 247.
d'Anglebert *68.*
Anglesi, D. *394.*
Anglo-Saxon music (Wolf) *33.*
Animuccia, Giovanni 317.
Anna, Königin v. Polen 57.
—, Herzogin v. Bayern 82, 86.
Annales du XXII. Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique. Ed: Godenne. Aufsätze von Th. Peeters, van Doorslaer, Caullet, P. Bergmans, Dwelshauvers, Jorissenne, van den Borren, van Aerde (bespr. v. van den Borren) 204 ff.
L'Année musicale année I, 1911 (anonym bespr.) 278 f.
Anonymus, der englische 267.
— IV 268.
Ansorge, Christian *288.*
—, M. 367.
Antiquariatskataloge s. Buchhändlerkataloge.
(Anton, K. Beiträge z. Biographie C. Löwes) 407.
Anton Ulrich, Herzog zu Braunschweig *97.*
Antoni, P. degli *399.*
Apel, Theodor *349—352, 381.*
Apollo 156, 159.
Appenzelder, Benedictus (Squire) *264.*
(Applin, A. The Stories of the Russian ballet) 407.
Appoggiatura (Maitland) *544.*
Arabian scale 33.
Arbaud *43.*
Arcas, Edouard Soliva *424.*
Archimedes *71.*
Architecture in Protestant churches (Biehle) 30, *2* f., *33.*
d'Argenson 289.
Argentine 173.
Argyll Rooms 234.
Arias *431.*
Ariberti, Bartolomeo 202.
Arienzo, Nicola d' *303.*
Arion 156 f., 159.
Ariost *446, 449* f., *453.*
Ariosti, Attilio 391, *394, 396.*
Aristoxenos 272.
(Armin, G. Die Lieder von R. Wetz) 36.

Arnaud 258; ein Brief Glucks an ihn 259.
Arnd, Jakob 156.
Arne 391.
Arnheim, Amalie 4, 153.
Artomius, P. *505.*
Artusi *491.*
Asioli 391.
Asplmayr 5.
Association; see Musical Association.
Astorga, Em. d'. 1 Kantate, hrsg. v. Riemann (anonym bespr.) 184, 306, 391.
Astrandi, Baptiste *387.*
Atalanta by Bantock 154c, 162; see Vocal music.
Attaignant, P. 203, *499.*
Auber 106, *352.*
Aubergier, Joseph *54.*
Aubert, Louis 391, *387.*
Aubigné, Agrippa d' *285.*
Aubry, Pierre 5, 386.
Auburtin 36.
(Aucassin and Nicolette) 407.
d'Audiffret *44.*
Auditorium, colour-lighting of 163.
Auerbach, F. Grundlagen der Musik (bespr. v. L. Riemann) 149.
Auguez de Montalant, Mme 391, 398.
August, Herzog von Württemberg *283.*
Auguste, Cornettist 206.
Auguste Viktoria, Kaiserin *356.*
Augustijn, Lautenist 206.
Augustinus 42.
Aumont 226.
Aurelianus Reomensis 43.
Aurora league (Andersson) *455.*
Aussenac, Mlle 391.
Australia and music (Summers) 104.
Austria, Report from National Section 187.
Aveling, Claude 362.
Avenarius, Caecilie *357.*
—, E. *357.*

Babaïan, Mlle 390, 393, 396.
Babouin, Mlle 401.
Bach, Carl Philipp Emanuel 5, 28, 69, 178, 200, 241, 393, 420, *139* f., *142, 153, 158, 337.*
—, Johann 367.
—, Johann Christian 218, *134, 390* f.
—, Johann Christoph 28.
—, Johann Ernst 178, 358.
—, Johann Sebastian 4 f., 38. B. and poetic basis 48b, 57, 62, 68, 106. Vier Briefe in Sangerhausen gefunden 148. Bildung eines B.-Vereins in Dresden 148. Aufführung in Rom 148; als Bearbeiter von Vivaldis d-moll-Konzert 153 u. 242, 155, 177 f. Auffindung einer Kantate in Kopenhagen 178; dazu Notiz: die Kant. teilweise auch in Berlin 203, 179, 189, 192, 199 f., 240 f., 244. Voigt, Die Kirchenkantaten J. S. Bachs (bespr. v. Werner) 246, 247, 326, 365—370, 373, 376, 385, 387 f., 389. Aufführungen in Paris 391 ff., *94, 337, 532, 543, 545, 587.*
Bach, Wilh. Friedemann 7. Vivaldis d-moll-Konzert nicht von ihm, sondern von Joh. Seb. B. bearb. 153 u. 242, 189, 324. Weston, Fälschlich W. Fr. Bach zugeschriebene Kompositionen 240 f., 393.
—, Wilh. Friedr. Ernst 241.
Bache, Walter 136.
Bachfest. Heuß, Das kleine B. in Eisenach 27 ff., Das VI. deutsche B. angekündigt 177. B. in Tübingen 179, in Insterburg 242, in Stuttgart 278. Schering, Das VI. deutsche B. in Breslau 365—368, 376. Brauer, Das Stuttgarter B. 368 ff. B. in Bethlehem (Pa.) 372.
Backfark *468.*
Baden, Landessektion 6.
Badia, C. A. *394.*
Bähr (Beer), Johann 4.
(Bäuerle, H. Kyriale sive ordinarium missae. 3. Aufl.) 407.
(Bäumcker, W. Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. IV) 36.
de Bagge 279.
Baggesen, J. 225, 228 f.
Baglioni 248c, 277.
Bahr-Mildenburg, Anna 403.
Bailet, Mlle 400.
Bailleux *391.*
Baini 225.
Balanqué 415.
Baldzun 391.
Baletti, Hélène Virginie *387.*
—, Sylvia *387.*
Balfe 137.
Balfour, A. 345.
Ballad opera 154c.
Ballarotti, F. *394.*
Ballestrier, Laurent *50.*
Balling, Michael 403.
Balmès *222, 247.*
Balzer *106.*
Band, Erich 369.
Bandura 59 f.
Banquet, Romain *207.*
Bantock's Atalanta 154c, 162.
Bar-strokes and old music (Mayer-Reinach) 74.
Barak 159.
Barbarino, Bartolomeo *290.*
Barbedette, H. 381 f.
Barbier, Mme 390.
Barbion, Eustache 378.
Barcos, Camille de *50* f.
Bardi, Giovanni Conte *532.*
Bargagna 202.
Baron, Sänger 396.

Barraine 396.
Barrière 291.
Barry, Mlle H. 401.
Bartas, G. de Salluste du 160.
Bartels, Heinrich *77, 79, 93* f.
Bartolinus de Padua *176* f., *180* f., *198.*
Baryphonus, Heinrich *383, 469.*
Bassani, Giov. Batt. 213, *394, 542.*
Basset, G. 392 f., 396.
Basso continuo (Wellesz) 105.
Bathori-Engel, Mme 391.
Batiffol 97, *411.*
Batka, R. (Allgemeine Geschichte der Musik, Bd. 2) 77, 111, (Die altitalienische Arie. — Ida Isori und ihre Kunst) 243, 244.
Baton 291.
Batory, Stefan *467.*
Batter, Christoph *301.*
Bauch, Gustav *463.*
Bauer, Harold 391 f., 399.
—, Karl 245.
Bauer, Max. Wetzel, Elementartheorie der Musik (Bespr.) 382. Schmitz, Harmonielehre als Theorie, Ästhetik und Geschichte der musikalischen Harmonik (Bespr.) 414.
Bauer, Max 29, 371. Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag Frankfurt a. M. 387.
—, Th., Violinist 385.
Bauerschmidt *390.*
Bauhin, C. *273.*
Baumann, Stefan *466.*
de Bausset *45.*
Baviera, Kaspar *385.*
Bazelaire 400.
Bazzani, F. M. *394.*
Beauchamps, P. F. G. de *43, 52.*
Beaujoyeux 387.
Beaumarchais 262 f.
Beauty in art (Buck) 315.
Beck, Jean Baptiste 5, 386, 390.
Becker, Karl Ferdinand 57.
Beda 157.
Bedetti 397.
Bedingham *185.*
Beer-Jahn, Bertha, Pianistin 154.
Beethoven, Ludwig van 3 f., 29, 36, 40, "immortal love" letter 48a, 154b, "Jena" symphony 80b, 98, edition of works (Spiro) 102, 104, 106. Thayer, L. van B.'s Leben. 2. Aufl. Bd. 2 u. 3 mit . . . Vorarbeiten von H. Deiters neu bearb. u. ergänzt von Hugo Riemann (bespr. v. Th. v. Frimmel) 114 ff. Symphonie in C dur mit B.'s Namen überliefert. Nach alten Stimmen des »Akad. Konzertes in Jena« für die Aufführung eingerichtet und hrsg. v. Fritz Stein (anonym bespr.) 117. (Briefe hrsg. v. Kalischer-Frimmel) 149. Bericht über einen Ortsgruppenvortrag Max Friedländers 152 f., 154. Hutschenruyter, Das B.-Haus (bespr. v. Daffner) 180. Zur Notiz (betr. den Artikel Leitzmanns über den gefälschten Brief B.'s an die unsterbliche Geliebte) 184 f., 188 f., 215. Abert, Ein weiterer neuer B.-Fund? 218—221, dazu ders., Zur »Charfreitagskantate« B.'s 311 f. London Philharmonic (Cummings) 234, 240, 244 f., 247. Neue Kompos. f. Cembalo u. Mandoline entdeckt 276, 279, 295. Die »Jenaer« Symphonie in Mailand 318, 326, 339, 357, 371, 375. P. Bekker, B. (bespr. v. H[euß]) 376 ff., 387 f., 389, 420. Fr. Stein, Eine unbekannte Jugendsymphonie B.'s? *127—172.* K. Nef, Haydn-Reminiszenzen bei B. *336—348, 587.*
Beggar's Opera 154b.
Bégon *45.*
Behaghel, Phil. Jak. *70.*
Beheim, Michel *463.*
(Behn, F. Die Musik bei den Kulturvölkern des Altertums) 206.
(Beiträge zur Akustik und Musikwiss. H. 6) 243.
Bekker, Paul. Beethoven 107, (bespr. von A. H[euß]) 376 ff.
Bekker, Paul 48a, (Fr. Liszt) 149, 154b, 185.
Al Bekri 59.
Belcari, Feo 193.
Belgien, historical report from National Section 1; Annales du XXII. Congrès de la Fédération archéol. et hist. de Belgique (bespr. v. van den Borren) 204 ff. Music in B. (Closson) 326c; Closson, Notes sur la vie musicale en B. 327—340. Bergmans, Les musiciens de Courtrai et du Courtraisis (bespr. v. van den B[orren]) 378.
(Bell, Lady. The Singing circle) 407.
Bellaigue 111.
Bellanda, Lodovico *290, 292.*
Bellarmin, Robert *78.*
Belli, Domenico *536.*
Beltziegk, Johann *299.*
Bempelfort, Theodor *281.*
Benati 393.
Benda, Fr. 200.
—, G. 116, 295, 297, *134.*
Bender, G. 389.
—, Valentin 328.
Benedetti, Pietro *451, 534.*
Benedictinus 159.
"Benedictus", who was? Article by W. Barclay Squire 211, *264.* There were 3: — (I) Benedictus de Opitiis, (II) Benedictus Appenzelder, (III) Benedictus Ducis. The confusion unravelled.

Benis, A. *468* f.
Benndorf, Curt 318.
Bennett (John) 188.
—, Sterndale 235.
Benoit, Peter 329, 332, 372, 378.
Béon, Alexandre 1 ff., E. C[losson], A. B. † 372 f.
—, Mme, Pianistin 2.
Ber, Oswald *282.*
Béraud *389.*
Berezynsky, Cellist 186.
Berg, Adam 87.
(Bergenson, A. Harmoni-Lära. 3. Uppl.) 77.
Berggreen 183.
Bergmannslieder. Wustmann, Bericht über Ermischs Ortsgruppenvortrag Dresden über B. 214.
Bergmans, Paul. Simon maître de vièle (Aufsatz, kurz bespr. v. van den Borren) 205. Les musiciens de Courtrai et du Courtraisis (bespr. v. van den B[orren]) 378.
Bergmans, Paul 98. Fehr, A propos d'une liste de livrets d'opéras (gegen B.) *507* f.
(Bericht über den 1. österreichischen musikpädagogischen Kongreß) 180.
Berliner Ortsgruppe 3; Neudrucke 79, 81.
Berlioz, Hector 106, 111. Prod'homme, Une aventure d'amour de B. 137—142, 382.
Bermudo, Juan 37, 265, *493.*
Bernabei, G. A. *394.*
Bernard, Daniel 137 ff.
Bernardus 42.
Bernasconi, Andrea 89.
Bernhard, der heilige 407.
—, Christoph 69.
Bernhardi, Theodor von 40.
Berno 42, 158.
Bernold de Constance *403.*
Bernoulli, Eduard 8, 67, 274, *584.*
—, J. J. *71.*
Bertali, A. *394.*
Berteau, Martin *388.*
de Bertha 286.
Bertheaume, P. 391, 395, 397.
—, Mlle E. Marg. 395, 397.
Bertin 292.
Bertling 117.
Bertoldo, Ciampi's (Sonneck) 102.
Bérulle, Msgr. de *57.*
Berwald, Franz Adolf *566* f., ein Brief Liszts an ihn *567* f.
—, Hjalmar *567.*
Besardus, G. B. 57, 324.
Beschorner 214.
Besse *243.*
de Béthencourt *512.*
van Bever, Oboist 2.
Beyssac, Gabriel *215, 511, 525, 527.*
Bianca, Vera 399.
Bianco, L. Ave Maria del secolo XIV (bespr. v. J. W[olf]) 407.
Biander, Jakob Peter *385.*
Biarent, Ad. 332.
Biber, H. Fr. 4 f., 69, 388.
Bibiena, F. 89.
Bibliographie. International committee (Springer) 9, 103; Irish (Flood) 33, *458—462.* Chybinski, Die Musikbestände der Krakauer Bibliotheken von 1500—1650 *382—385.*
Biego, P. *394.*
Biehle, Johannes. Theorie der pneumatischen Orgeltraktur und die Stellung des Spieltisches *1—33.*
Biehle, Johannes 30, (Theorie der pneumatischen Orgeltraktur. S.-A.) 77, 240, *2* f.
Bienenfeld, Elsa 188 f.
Bifetto, Francesco *453.*
Bigongiari, M. *395.*
Bilewski 401.
Billa, Mme 395, 398, 400.
Binchois 158, 373.
Biordi, Giovanni 307.
Birckmann, Theodor *275, 280.*
Bird-notes 248c.
Birk, Sixt *274.*
Bissy, Comte de 288.
Bitter, C. H. 241.
Bizet, Georges 284.
—, J. 393, 397, 400.
Blackboard with harmonium (Woitinek) 105, 174.
Blaise (Adolphe) *388.*
de Blanc *45.*
Blanchi, Gennaro *304.*
Blanco, Pedro 200.
Blanquart, Flötist 393, 396, 399.
Blaschke, Alois 375.
Blavet 393.
Blaze, Castil *43.*
Bleuzet, Oboist 392.
Blockx, Jean 330, C[losson], J. B. † 372.
Blume, Père *231* ff., *237.*
de Blumendorf 262.
Bobé, Erna, Übersetz. s. Hammerich 210.
Bobé, L. 227.
Boccherini 247, 393.
Bock 92.
—, H. 117.
Bockhorn, M. Gießwein, Über die »Resonanz« der Mundhöhle und der Nasenräume (Bespr.) 319 f. H. Fischer, Bildung des »gedeckten« Gesangstones (Bespr.) 409.
Bode, Wilhelm (Die Tonkunst in Goethes Leben) 107, 359.
Bodinus 5, 161.

Böhm, Georg 385.
Böhme, Franz Magnus 324.
Böhtig, Max 371.
Bönnecken, Lucie 325.
Bösenberg, Fr. Harmoniegefühl und Goldener Schnitt — Die Analyse der Klangfarbe (bespr. v. L. Riemann) 206 f.
Boesset 393.
Boethius 42, 157 ff.
Bofarull *209.*
Bohn, Emil 225.
—, Peter *569, 579, 585.*
Boiardo *449.*
Boisné 392.
Bolla, Sängerin *136.*
Boller, Max 8.
Bollini, Mlle. 388.
Bolognese dialect opera (Dent) *329.*
Bolte, Johannes 4.
Bolz, Valentin *274.*
Bonfantini 323.
Boniventi, G. *395.*
Bonnal 396.
Bonnard, Mlle 390, 394, 396, 398, 400.
— -Quartett 395, 397, 400.
de Bonnecorse *45.*
Bonnet, J. 391, 393 f.
Bonneval 257.
Bononcini, Mme, née Baletti *386* f.
—, Giov. Batt. 4, 213, 393, *395.*
—, Marc. Antonio 213, *395.*
Bonporti, Franc. Ant. 153.
Bontempi, G. A. A. *395.*
Boone, Flötist 2.
Boos, H. *273—276, 281* f., *285.*
Bopp, A. 218.
Borchers, Gustav 29, 48a.
Borek *493.*
Borel 393.
Borelly *391.*
Boretti, G. A. *395.*
Borgognini, B. *395.*
Borja, Marquis de *510.*
Borimius, Johannes 207.
Bornemann 29.
Borrel 286.
van den Borren, Charles. Ortsgruppenberichte Bruxelles 153, 185, 247. Annales du XXII. Congrès de la Fédération archéol. et hist. de Belgique: Aufsätze von Peeters, van Doorslaer, Caullet, Bergmans, Dwelshauvers, Jorissenne, van Aerde (Bespr.) 204 ff. Notiz aus Brüssel 317. Bergmans, Les musiciens de Courtrai et du Courtraisis (Bespr.) 378. Chilesotti, »La rocca e'l fuso« (Bespr.) 408.
van den Borren, Charles. L'esthétique expressive de G. Dufay dans ses rapports avec la technique musicale du XV. siècle (bespr. v. J[oh.] W[olf]) 206.
van den Borren, Charles 1 f., (L'esthétique expressive de G. Dufay) 77, 147, 205, 316, 337.
Borrowing in organs 198.
Bortio, C. *395.*
Boschot, A. 120.
Bossi, Enrico 203.
Botstiber, Hugo 154, 187 ff.
—, Luisa 326.
Bottarelli, Giov. Gualberto *103* f.
Bottegari, Cosimo 47 f., *449.*
Boucherit, J. 396 f., 399 f.
Boucheron, Mlle 393.
Boulnois 392, 396.
Boulze 393.
Bourdon, Mlle 396.
Bourgault-Ducoudray 390.
Bourgoin *388.*
Boutmy *387.*
Bouvard 393.
Bouvet 286.
Bovet, Alfred 79.
(Bowker, R. R. Copyright: its history and its law) 407.
Boynet, Mlle 399.
Bracony 396.
Brade, Wm., in Copenhagen (Hammerich) 71.
Bräuning-Oktario *93.*
Braga institute (Fedeli) 80a.
Brage *114.*
Brahms, Johannes 13, 180, 189, 211, 239, 242, 326, 395, *532.*
Brahy 332.
Brameier, E. *75.*
Brasseur, Romain de *389* f.
Brassin 328, 372.
Brauer, Max, Das Stuttgarter Bachfest 368 ff.
Braun, Johann *71.*
Brebos, Orgelbauer 205.
Breitkopf (1770) 387.
Brendel, Franz 10, 40.
Brenet, Michel 199, 279, *57, 60, 385* f., *388* ff., *392.*
Breni, T. *395.*
Brentano (v. Arnim), Bettina 116.
—, Clemens *137.*
Bret 291, 391 f.
Bretonne, Antoine de *387.*
Breuning, Christoph von *138.*
Breval, G. B. 393, 395.
Brisson, Ad. 398.
Bristol organs 313.
(Britan, H. H. The Philosophy of music) 407.
British folk-song. Article by Frederick Keel (Under the 4 heads, English, Welsh, Scottish, Irish. The question treated historically and analytically under each head) 21. Empire tour (Harriss) 145.

Brockes *77* f., *80* ff., *85* f., *90*.
Brodway 202.
Bronner, G. *395*.
Broomann, Ludwig 159.
Brosig, M. 367.
Brossard, Sébastien de *40*, *52* f., *60*, *68*.
Brown, Allen A. 406.
Brożek, Jan *469*.
Bruck, Arnold von 378, *504*.
Bruckner, Anton 111, 180, 189. Gräflinger, A. B., Bausteine zu seiner Lebensgeschichte (bespr. v. Daffner) 209, 239. Bericht über Bauers Ortsgruppenvortrag Frankfurt a. M. 387.
Brulard 379.
Brumel, Ant. *577*, *579*, *596*.
Brun, Fr. 227 f.
Bruni 393.
Brunswick, Therese 48a, 116.
Bryennius. Vivell, Ein Desideratum (Neuausgabe des B. und Claudius Ptolemæus betr.) 203.
Buchet, P. 393.
Buchhändler-Kataloge.
Breitkopf & Härtel 151, 212.
Breslauer 247.
Liepmannssohn 79, 151.
List & Franke 48, 247.
Poppe 120, 184, 417.
Reeves 48, 417.
C. F. Schmidt 417.
Buchholzer, Abraham 158.
Buchmayer, Richard 7.
Buchner, Johannes *477*, *485*, *491* ff., *585*.
(Buck, P. C. Organ playing. The first year at the organ. Unfigured harmony) 407.
Buda Pesth. Local Branch 187.
Bücher, Karl 326c. v. Hornbostel, Arbeit und Musik (ausführl. Ablehnung von B.'s Theorie des Ursprungs der Musik aus der Arbeit) 341—350.
Bücherschau s. den besonderen Abschnitt am Schlusse dieses Verzeichnisses.
Bühnenspielplan, Deutscher. Jg. 15, 1910/11 378, (anonym bespr.) 409.
Bülow, Hans von 40, 369, 420, *26*.
Bülzingk, Johann *299*.
(Bürkner, R. Rich. Wagner, 6. Aufl.) 149.
Buffin, Baron 1.
Buhle, Edward 29, 59, 358.
Buini, Giuseppe Maria 30. Article by E. J. Dent *329*. His life (c. 1695—1739). Opera-composer and librettist at Bologna and Venice. Considered as predecessor of Galuppi. *395*.
Buisson, Mme 390, 394 f., 397.
Bull, John 393, 401, *532*.
Bulletin français de la SIM. 154a; Sommaires: (Août-Sept. 1911) 65: Pincherle, Les premiers sonatistes français; Fitz James, L'art et la Prédestination; Landormy, La Musique de chambre en France; Daniel, La Musique au Congo. (Octobre) 97: La musique du roi. Louis XVIII; Ruelle, Le Bréviaire et la Musique liturgique; Pincherle, La technique du violon chez les premiers sonatistes français; Masson, Ildebrando Pizzetti. (Décembre) 147: Ténéo, J. Offenbach d'après des documents inédits; Thuren, La Musique chez les Eskimos; Prod'homme, L'Ancien Conservatoire. (Janvier 1912) 176: La Laurencie, La Musique et le Chant des Oiseaux; Sizes, Les étapes d'une découverte acoustique; Laporte, L'Opium et la musique. (Février) 199: Brenet, Mme. de Genlis musicienne; Dolmetsch, Un cas d'ornementation chez Bach; Poirée, L'oreille et l'image musicale; Blanco, La Musique populaire portugaise. (Mars) 239: Saint-Saëns, Souvenirs d'Enfance; Les Idées d'Isadora Duncan sur la Dance; Sizes, Les étapes d'une découverte artistique; Wellesz, La jeune école viennoise. (Avril) 272: Rolland, Metastase et Gluck; Auriol, Décentralisation musicale; R. H. Stein, Impressions parisiennes; Ecorcheville, Un Quintette de Fanelli. (Mai) 316: Denizart, La famille française de Lully; Vuillermoz, Igor Strawinsky; Auriol, Décentralisation musicale (Suite). (Juin) 371: Masson, Les idées de Rousseau sur la musique; La Laurencie, Les Bouffons; Tiersot, La musique de J.-J. Rousseau; Prunières, Lully, fils de meunier.
Bulling, Veit *276*.
(Bulthaupt, H. Musikgeschichte in Vorträgen) 279.
Bunting, Edward 26, 33.
—, Heinrich 155, 157, 159, 161 f.
Bunworth clarsech 34.
Buonamente *447*.
Burckhardt, Achilles *278*, *280*.
—, L. A. *274*.
Bureau-Bellet, Mme 396.
Burette *386*.
Burg, Fr., Bibliothekar *79*.
(Burgess, H. My musical pilgrimage) 407.
Burgkmayr 85.
Burgmein, J., Pseudonym für G. Ricordi † 375.
(Burkhardt, M. Joh. Brahms) 378.
Burney, Charles 57, 308, 420.
Burrell, Mary 323, *353*, *380*.
Burtius, Nicolaus 42.
Busnoys, Antoine 42.
Busoni, Ferruccio 391 ff.
Buths 366.
Buxtehude, Dietrich 69, 148. Aufführ. in Paris 393.

Byelaws of the Society, in English 286a.
Byrd, William 393, 401, *532.*
(Byron, May. A Day with R. Wagner) 408.

C. S. (16. Jahrh.) *504.*
Caccini, Francesca *532.*
—, Giulio 5, 47, 196, 393, *286, 290, 294* f., *395, 445, 450* f., *532—537, 541, 591.*
Caffaret, Mlle L. 391, 396, 399.
Cahier, Mme, Altistin 154, 188 f.
Cahn-Speyer, Rudolph. Cavalieris Rappresentazione neu hrsg. v. Mantica und Alaleona (Bespr.) 384 f.
Cahusac 399.
Caimo, Giuseppe *384.*
Caix d'Hervelois 393.
Caland, Elisabeth. Das künstlerische Klavierspiel in seinen physiologisch-physikalischen Vorgängen (bespr. v. Wetzel) 77.
Caland, Elis. 114.
Calascione 392, 395, 400.
Calculating apparatus, Russian 174.
Caldara, Antonio 5, 69, 326, 393, *395* f.
Callaerts 372.
Callenberg, Graf von *79.*
Calliat 399.
Calmus, Georgy 4, 154b.
Calo, Speranza 390 f., 393, 396 f., 401.
Calvin, Johann 82.
Calvisius, Seth 155, 214, 318, *383, 469.*
Calvocoressi, M. D. 30.
Calzabigi 261.
Cambini 257.
Campagnoli 394.
Campelli, C. *395.*
Campra, André *40* f., *43, 45, 62.*
—, Joseph *45.*
Canada, tours in (Harriss) 145.
Canis 159.
Cannabich *171, 391.*
Cantin *387.*
Cantiones piae. Lateinische Schullieder für gemischten Chor eingerichtet von H. Klemetti (bespr. v. J. W[olf]) 417.
Capet, Lucien 392.
Capon, G. 291.
Caponsacchi-Jeisler, Mr. et Mme 393, 397 f.
Capoy, Mme 391, 396, 398.
Cappelli 47.
Capua, Rinaldo di 394.
Capurro, 79.
Caraccioli 259.
Carcasson, Mlle 399.
Carembat 391, 394, 396, 398, 400.
Carey, Clive 144.
Carissimi, Giacomo 213, 321, Aufführ. in Paris 394, *534, 538, 541* f.
Carmi, Maria (Frau Vollmöller) 176.
Carpay, H. 335.
Carreras y Bulbena, Jos. Rafael. Auszug aus seiner Terradellas-Biographie (von Volkmann) 306—309.
Carrillo, Julian 30.
Cartier 45.
Carvalho, Mr. et Mme 415.
Casadesus, H. 398 f.
Casals, Pablo 154, 188 f., 392, 397.
Casella 391, 399.
Cassanas, Kardinal *222.*
Castaud *392.*
Castellanus, Honoratus *274, 279.*
Castiglione 194 ff.
Castrovillari, D. *395.*
Catalan, Gilbert *274.*
—, Lorenz *274* f., *278.*
Cataloguing music (Seiffert) 101.
Catch, English (Wolf) *35.*
Catel 218.
Catholic church music (Mathias) 73, (Müller) 74.
Cattani, L. *395.*
Caucasus. Music among the sectarians, Molocans. Doukhobors, New Israel. Mainly religious folk-song 73. Musical tour in the C. Article by Eugénie Lineff *552.*
Caullet, G. L'origine malinoise de Philipp de Monte (Aufsatz, bespr. v. van den Borren) 205.
Caux de Cappeval 291.
Cavalieri, Emilio de' 193, 196, 318, 321, 383. Rappresentazione neu hrsg. von Mantica und Alaleona (bespr. v. Cahn-Speyer) 384 f.
Cavalli, Francesco 282 f., 318, 394, *395, 538, 541* f.
Cazotte 289 f.
Cazzati, Mauritio *542.*
Cecchino, Thomas *384.*
Cellarius (Keller), Isaac *281.*
Celtes, Konrad *463, 471, 473.*
Celtic music 26; crosses 34.
Cembalo, music for (Torrefranca) 104.
Cenci, Giuseppe *445.*
Cerdan 396.
Cerf *351* f.
Cernuschi, Lurani 405.
Cerone 386.
Certon, Pierre 207, *384.*
Červený 380.
César, Pierre *392.*
Cesari, G. *444.*
Cesti, M. A. 5, 283, 394, 407, *395, 539* bis *542.*
Chaigneau, Mme 392 f., 399, 401.
—, Th. 392 f., 400.
Chalot, Mlle 391, 400.
Chamberlain, H. St. (R. Wagner. Neue ill. Ausg.) 149, *382.*
Chambolle-Duru 387.

Chambonnières 394, *40, 53, 67.*
Chambroux, Mme 396.
Champetier de Ribes, Charles, notaire *50* f.
Chantavoine, Jean 279, (Musiciens et Poètes) 379.
Chappell's "Popular music" 22.
Charavay 260, 262.
Charbonnel, Mlle 392, 395 f., 399.
Charlier, L. 332.
Charpentier, Gustave 112.
—, Marc-Antoine *59.*
—, Victor 398.
Chassaing, Mlle 394 ff., 398, 400.
Chatterton, J. B. 303.
Chaubert *386.*
Chavas, Roqué *522.*
(Chaytor, H. J. The Troubadours) 408.
Chédécal 286.
Chedeville, Nicolas *388.*
Chemet, Renée 392.
Cherubini, Luigi 30, (Theorie des Kontrapunktes und der Fuge hrsg. v. Heuberger) 107, 110, 218, 226.
Chevalet, Mlle 392, 396.
Chevalier, Ulysse 286, *231, 238, 405, 427.*
Chevillard, notaire *41* ff., *47* f., *50.*
—, Camille 153, 399.
Chiaffitelli 392, 399, 401.
Children of Don 363.
Chilesotti, O. »La rocca e'l fuso« (bespr. v. Ch. v. d. B[orren]) 408.
Chilesotti, Oscar 62, 318, 324, *446, 451.*
Chinelli 160.
Chitz 276.
Chmiel, Adam *464.*
Chodowiecki *400.*
Choinet, Cellist 396.
Chopin, Emilie 411.
—, Fr. Fr. 3, Niewiadomski, Über Ch., Paderewski, Über Ch. (beide bespr. v. Chybinski) 39, 61. Ch. and Polish opera (Opienski) 75. Hoesick, Ch. Leben und Schaffen. 3 Bde (bespr. v. Chybinski) 279 ff., 382. Gesammelte Briefe. Zum ersten Male hrsg. u. getreu ins Deutsche übertr. v. B. Scharlitt 149, (bespr. v. Chybinski) 408. Hoesick, Chopiniana. Bd. 1: Chopins Korrespondenz (von dems.) 411. Redenbacher, Chopin [Reclam Nr. 5327] (von dems.) 413.
Choquel *45.*
Choral. Modern Ch. writing 154c, 162, C. Fuchs, Takt und Rhythmus im Choral (bespr. v. Werner) 318 f.
Chorister-training (Rootham) 100.
(Chorley, H. F. The national music of the world) 408.
Choruses, English (Wolf) 37.
Christelin, der bleser zu Basel *282.*
Christenius, J. 61.
Christoph, Graf von Zollern *275, 278, 282.*
Chrotta 34.
Chrysander, Friedrich 148, 396, *97, 99, 102.*
Chrzanow, Nikolaus de *493, 504.*
Chrzanowski, W. 35. Notiz H. Riemanns zu Ch.'s Rundschreiben »an die Komponisten aller Nationalitäten« 418.
Church architecture and music (Biehle) 30; music and secularity (Hadow) 70.
Chybiński, Adolf. Jachimecki, Joseph Haydn (Bespr.) 36. Niewiadomski, Über Fr. Chopin, Paderewski, Über Chopin (beides Bespr.) 39. Die deutschen Musiktheoretiker des 16.—18. Jahrh. u. die polnische Musik 56—65, dazu Berichtigung 117. Jachimecki, R. Wagner (Bespr.) 210. Kurpinski, Erinnerungen aus der Reise i. J. 1823, hrsg. v. Jachimecki (Bespr.) 211. Stefanowska-Tobiczyk u. Jaworski, Geschichte der Musik in Lebensbeschreibungen (Bespr.) 245. Hoesick, Chopin, Leben und Schaffen, 3 Bde (Bespr.) 279 ff., Opienski, Altpolnische Tänze aus dem 16. u. 17. Jahrh. Für Klavier bearb. (Bespr.) 324. Joh. Staden, Ausgew. Werke, hrsg. v. E. Schmitz (Bayr. Denkmäler 8, 1) (Bespr.) 324. Chopins gesammelte Briefe. Zum ersten Male hrsg. und ins Deutsche übertr. (Bespr.) 408. Hoesick, Chopiniana, Bd. 1: Chopins Korrespondenz (Bespr.) 411. Redenbacher, Chopin (Bespr.) 413. Erklärung (gegen einige Irrtümer Scherings in »Die niederländ. Orgelmesse«) 418. Die Musikbestände der Krakauer Bibliotheken von 1500—1650 *382—385.* Polnische Musik und Musikkultur des 16. Jahrh. in ihren Beziehungen zu Deutschland *463—505.*
Chybiński, Adolf. 1. Beiträge zur Geschichte der Königl. Rorantistenkapelle (polnisch: Materyały . . .). 2. Die Mensuraltheorie in der polnischen Musikliteratur der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. (polnisch: Teorya mensuralna) (beide bespr. v. J. W. Reiss) 207.
Chybiński, Adolf 406, *469, 472, 503.*
χυμοὶ of Theophrastus 32.
Ciampi, M. 102, 391.
—, Mlle 396—400.
Cicero and stenography 173.
Cichy, Siegfried 367.
Ciconia, Johannes 127, *181, 185.*
Ciechomska, Lodovica 411.
Cifra, Antonio *444, 446* f., *452* f., *534.*
Cimarosa 188 f., 394.
Civil y Castelvi 391.
Clark, W. 395, 401.
Clarsech (Galpin) 34.

Clary, Gräfin Josephine 276.
Claudin 396, *499.*
Claudius Ptolemaeus. Vivell, Ein Desideratum (Neuausgabe des C. P. und des Bryennius betr.) 203.
Claus, Hans 249.
Clausula and cadence (Frere) 33, *255.*
(Cleather, A. L. and Crump, B. Tannhäuser and the Meistersinger) 408.
Clemens (non papa) 159.
Clément, notaire *51.*
—, Charles-François *390.*
Clément-Larousse *43.*
Clementi, Muzio *392.*
Clérambault 394.
Clermont, Comte de 288, 291.
Clersilie *41.*
Clesinger, Solange 411.
Closson, Erneste. Compte-rendu sur la Section Belgique 1—3. Prod'homme et Dandelot, Gounod, sa vie et ses œuvres (Bespr.) 111 f. Notes sur la vie musicale en Belgique 327—340. Jan Blockx† 372. Al. Béon† 372 f. Le clavecin à peau de buffle (Kleine Mitteilg.) *400.*
Closson, Erneste 1, 185, 317, 326c.
Cochlaeus, Johannes 42.
Codices, 3 Trienter, hrsg. v. G. Adler [Denkm. d. Tonk. in Österr. 19, 1] 324 (bespr. v. J. W[olf]) 416.
Cöln. Musikhistor. Museum von W. Heyer in Cöln. Katalog v. G. Kinsky, Bd. 1 (bespr. v. K. Nef) 38 f.
Coignet 375.
Coiterus *277, 280.*
Colander 45.
Cole, Rossiter G. 216.
College, Royal 143.
Colletti, A. B. *395.*
Collins 226.
Colomb, Jean-Louis *50.*
Colonne, E. 48b, 77, 391, 393, 395—399.
Colour-lighting of auditorium 163.
Combarieu, Jules 154a, 179.
Commer, Franz 284.
Compenius, Heinrich *299.*
—, Ludwig *301.*
Composition, teaching of (Fedeli) 31, 80 a; essentials of (Maclean) 236.
Condillac *388.*
Conducting (Weingartner) 248 d; desks 315.
Congress; see London; Paris 154 b; general control of congresses 286 b.
Conradus (16. Jahrh.) *480, 484, 501* f.
Contamine, Mlle de *392.*
Conti, Francesco 213.
Continuo (Wellesz) 105.
(Cook, E. F. A dictionary of musical terms) 408.
Cooper, E. Ernest 313.
(Copyright Act, The 1911) 408.
Cordes, F. 131.
Corelli 4, 28, 98, 394, 401, 407.
Corneille 264, *104.*
Cornelius, Karl 240.
Cornetti 160.
Corpus scriptorum de musica medii aevi. Bericht von J. Wolf 8. Vivell, Initia tractatuum musices ex codicibus editorum (bespr. v. J. Wolf) 245 f.
Corrette 394, *388.*
Corsi, Jacopo *395, 532.*
Corteccia, Francesco 190, 192, 196.
Cortner 67, 274.
Cortot 391 f., 397.
Cossmann, Bernhard. Ein Brief Liszts, ihn betr. *564* f., *566.*
Costa y Fornaguera, Thomas *531.*
Coste d'Arnobat 289 f.
Costeley, G. Aufführ. in Paris 394.
Cottin, A. 398.
—, J. 398.
Coulomb 397.
Coup de la Glotte (Klein) 145.
Couperin 4, 178, 241, 247, 286, 387. Aufführ. in Paris 394.
Courcy, Mme de 394 f., 398.
Courtrai s. Belgien.
Coussemaker 2, 339 f., 387.
Cowen, The Veil 237; 362.
(Cox, G. A. Grammar and commentary on the internat. language Esperanto) 409.
Coye, Francis 392.
Craen, N. *577, 580.*
(Craig, E. G. On the art of the theatre) 409.
Cramer, Mlle 395.
—, C. Fr. 59, 228 f., 231, 285.
—, Franz, Flötist 90.
—, Wilhelm *391.*
Crequillon 159.
Cristofori, Bartolomeo 72, 202, *442.*
Crivelli, A. *396.*
Croce, Rossa *71.*
Croës *388.*
de Croisilles *389.*
Croiza, Mlle 395, 398.
Cromer, M. 57, 207.
Crüger, Johann 155, 158, 160.
(Crump s. Cleather) 408.
Cruque, Cellist 393.
(Csáth, G. Über Puccini) 379.
Cucuel, Georges. Notes sur J.-J. Rousseau musicien 287—292. Quelques documents sur la librairie musicale au XVIIIe siècle *385—392.*
Cucuel, Georges 279.
Culbertson 399.
Cummings, W. H. (Purcell. New ed.) 409; see Locke, Philharmonic.
Cunelier, Johannes *176.*

Curling, Edward 30.
Curzon, Henri de s. Soubies, Albert 415.
Cuttings, Thomas, in Copenhagen (Hammerich) 71.
Cymric legend 363.
de Cyon 199.

Daene 260.
Dänemark. Danish court music (Hammerich) 70. D. and English music *114.*
Daffner, H. Krienitz, R. Wagners Feen (Bespr.) 109 f. Musikbuch aus Österreich (Bespr.) 110 f. Pfohl, Carl Grammann (Bespr.) 111. Omarini, La Riforma di R. Wagner (Bespr.) 150. Hutschenruyter, Das Beethovenhaus (Bespr.) 180. Gräflinger, A. Bruckner, Bausteine zu seiner Lebensgeschichte (Bespr.) 209. Rychnowski, 50 Jahre Deutscher Männergesangverein in Prag (Bespr.) 212. Hehemann, M. Reger (Bespr.) 410. Niemann, Die musikalische Renaissance des 19. Jh. (Bespr.) 412 f.
Dahlgren 227.
Dalayrac 218.
Dallier 396.
Dallière, Mlle 291.
Dampers (Kraus) *442.*
Dance-tunes in Finland; see Fiddling.
Danchertz, Ghiselin *453, 571, 574.*
Dancourt 292.
Danczowski, Cellist 186.
Dandelot, A. Gounod (bespr. v. Closson) s. Prod'homme 111 f.
Dandrieu Aufführ. in Paris 394, *60.*
Daneau, N. 330.
Dangeau *42.*
Dangeville 292.
Daniel 66.
Daninger, Josef 325. Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag Prag 325.
Dankwart (Dankwort), Balthasar, Geigenbauer 58, *465.*
Danneberg, F. 92.
Danner, Mme 400.
Dannhauser 107.
Dannreuther, Edward 37, *544.*
Dante 11, 407.
Danzi, Franz 294.
Daquin 177. Aufführ. in Paris 394.
Daran, Jacques 288.
Darbell, Mlle S. 395 f., 398.
Darcis *391.*
Daser, Ludwig 159.
Dattilapero (Orlandini) 76.
Daubresse, Mlle 388.
Dauly, Mlle 396 ff.
Daumas, Mlle 395.
Daumier 107.
Dauriac 286.
Daussoigne-Méhul 329.
Dauvergne 263, 394.
Davaux *391.*
Davesne *388.*
David 156, 159.
—, Alexander 98.
—, Félicien 137.
—, Ferdinand *566.*
(Davidson, G. 200 opera plots) 409.
Davison, J. W. 235, 241. (From Mendelssohn to Wagner) 409.
De Amici, Sängerin 259.
Debefve, J. 332.
Debenedetti 246.
Deborah 156, 159.
Debroux, Violinist 391 ff., 395, 397, 400 f.
Debussy, Claude 153, 244.
Dechevrens, Antoine † 274.
Dedekind, Christian 357.
Degli Antoni, P. *399.*
Dehec, Nazario *389.*
Dehelly, Mlle 399.
Dehn, C. W. von *97.*
Deiters, Hermann, Beethovens Leben s. Thayer, A. W. 114 ff.
Deiters, Hermann *127.*
Delaroche *356.*
Delatte, Abbé *206* f.
Delfosse, Cellist 2.
Delgouffre, Charles. Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag Brüssel 153.
Delhasse, Félix 340.
Delisle, L. *511.*
Della Viola s. bei den Vornamen.
Delort, André *49.*
Delplanque *391.*
Delvaux, J. 332.
Demachy *53, 56.*
Demantius, Christoph 61, 159.
Dember *3.*
Demellier, Mlle 396.
Demest, Mme D., Sängerin 2.
Demorthe, Vivan *50.*
Denizart, M. 316, 371.
Denkmäler der Tonkunst in Bayern Jg. 11, Bd. 2: Steffani, Ausgew. Werke, T. 2: Alarico, hrsg. v. H. Riemann (bespr. v. Abert) 282 f. Jg. 8, Bd. 1: Joh. Staden, Ausgew. Werke, hrsg. v. Schmitz (bespr. v. Chybinski) 324. Jg. 10, 1: Aichinger, Ausgew. Werke, hrsg. v. Kroyer (bespr. v. Leichtentritt) 383 f.
Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Jg. 19, 1: 3 Trienter Codices, hrsg. v. G. Adler 324, (bespr. v. J. W[olf]) 416. Jg. 19, 2: Wiener Instrumentalmusik des 18. Jahrh. II, hrsg. v. W. Fischer 324.
Denkmäler deutscher Tonkunst (Bd. 45: J. W. Franck, G. Böhm, P. L. Wockenfuß, H. Elmenhorsts geistliche Lieder, hrsg. v. Kromolicki-Krabbe) 385.
Denmark, see Dänemark.

Densmore, F. 346.
Dent, Edward J. Mozart's opera, the Magic Flute (bespr. v. C. M[aclean]) 108 f.
Dent, Edward J. 4 f., 8, 30, 108, 144, 311 f., 408; see Buini.
Deroche, Mlle 399.
De Santi, Angelo 405.
Descartes *85, 383.*
Deschamps, Marc 393.
Desks, conductors' 315.
Desmazures, Charles *53.* Besprechung seiner Kompositionen *54* f., *62.*
—, Laurent *54.*
Desmet, Aloys 330.
Dessoff, Albert. Ortsgruppenbericht Frankfurt a. M. 385 ff.
Dessoir, Max 3.
Destouches 394.
Detcheverry, A. *41.*
Deux Journées, Cherubinis 143.
Dezède 395.
(Dickinson, E. The art of listening to and appreciating good music) 409.
Diderot 289, 292.
Diemer, Louis 391, 394, 398.
Diestel, Sängerin 369.
Diesterweg *70.*
Dieter, Christian Ludwig 297.
Diet(e)rich, Sixt *504, 583, 587* f., *595.*
Diettrich, Prof. 189.
Dietz, Max 67, 274.
—, Wilhelm 91.
Dinger, Hugo *354* f., *368.*
Diomedes Cato 57.
Directory of the Society 286 b.
Dittersdorf 164, 166, 171, 295, 320, 394, *167, 346.*
D'Laine *400.*
Długoraj 57.
Dobrucki, Martin, Geigenbauer 58.
Dodun *42.*
Döbereiner, L. 192, 365.
Dörffel, Alfred 309.
Dognazzi, Francesco *290, 446* f.
Dohrn, Georg 177, 365, 368.
Dokkum, Cornelis *5.*
Dolmetsch, A. 199, 286.
Dominant (Frere) *255.*
Don Quichotte, Massenet's 362.
Donath, Gustav 188.
Donatus de Florentia *178, 188* f.
Doni, G. B. *451* f., *533.*
Donizetti 106, 137.
Doorslaer, G. van. 4 Aufsätze in Annales du XXII. Congrès de la Fédération archéol. et hist. de Belgique (bespr. v. van den Borren) 205.
Dopfer, Nicola 202.
Dorn *79.*
—, Heinrich 309.
—, Peter *276.*
Dornel, Antoine *5, 60.*
Dorning, Mlle 393.
Dou, Marquise de *209, 222, 422, 424, 512, 521.*
Doukhobors (Lineff) 73, *553.*
Dowland. D. in Kopenhagen 70, 188, 373.
Draeseke, Felix. Ernennung zum Berliner Ehrendoktor 241 f.
Draghi, Antonio *395* f.
Drama, music and (Hadow) 198; see Stage-plays.
Dreier, B. 385.
Dreiklang s. Tonpsychologie.
Dreves, G. M. *211—216, 231* f., *238, 427.*
Drouet 396.
Dubois, Mme Camille *566.*
—, L. 330.
Du Cange *228, 242, 405.*
Ducasse, Roger 375.
Du Caurroy, Eustache 386, 394.
Ducis, Benedikt *264, 504.*
Dudelsack (Bandura, Pandora), Polnischer 59.
Düntzer, Heinrich *88.*
Dürer, Albrecht *463.*
—, Hans *463.*
Dufay, Guillaume 42, 123, 158, 186, 205. van den Borren, L'esthétique expressive de G. D. dans ses rapports avec la technique musicale du XV. siècle (bespr. v. J. W.[olf]) 206, 268, 276, 326, 373, 416, 419, *183, 186, 188, 596.*
Du May, Guillaume *50* f.
Dumersan *352.*
Dumesnil 391.
Dumont 391.
Dumont de l'Isle, Louis *50.*
Dumont-Lamarche 332.
Dun *389.*
Duncan, E. (The Monster book of carols) 409.
—, Isadora 239.
Duni, E. R. 295, 395, *388* f.
Dunstable 122, 129, 158, 276, *34, 179, 184* f., *188.*
(Dunstan, R. Sight singing through song from staff notation) 409.
Duphly 395.
Dupin, Mr. et Mme 289.
—, Paul 2.
Dupré 397, 399.
Dupuis, Mme. Ein Brief Glucks an sie 260.
—, Joseph *51.*
—, Sylvain 329, 339.
Durant, Félicien 31.
Durante, Francesco 154, 307, *303.*
Duranton, Mlle 392.
Durey de Noinville 287.
Du Roullet s. Lebland.
Dussek, Joh. Ladislaus 205, 395.

Ibn **Duste** 59.
Duyse, Fl. van 390.
Dwelshauvers, Victor. Programme des recherches faites ou à faire dans les fonds musicaux de la province de Liège (Aufsatz, kurz bespr. v. van den Borren) 205.
Dwelshauvers, G. [? Victor] 1, 67, 177, 332, 340.
van **Dyck** 403 f.

Ebeling, Johann Georg 156.
Eberhard *70.*
—, Klavierkomponist *391.*
(**Eberwein** u. **Lobe**, Goethes Schauspieler und Musiker) 318.
Eccard, Johann 28, 159, 284.
Eckard, Johann Gottfried 118.
Eckardt, Zacharias. Ein Empfehlungsschreiben für E. *297, 298.*
Ecorcheville, Jules. Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque Nationale (Vol. 2) 109, Vol. 1—3 (A-Chan) (bespr. v. H. Springer) 379 f., (Vol. 4) 409.
Ecorcheville, Jules 1, 8 f., 31, 80a, 97, 120, 154a, 285 f., *57, 64.*
Edelmann, Physiker *5.*
—, Moritz *298.*
Editio vaticana 74.
Edoardus, Guilelmus *279.*
van den **Eeden** 330.
Egenolff, Herr zu Rappoltzstein *275, 282.*
—, Christian *500.*
Ehrensvärd 226, 283.
Eichberg, R. J. 29.
Eichmann, Petrus 155 ff., 159, 161.
Einstein, Alfred. Zur Neuausgabe der Haßlerschen Madrigale. Rud. Schwartz' Erwiderung und E.'s Antwort darauf 46 ff. Rich. Wagner als Bearbeiter Rossinis 309 ff. Schering, Geschichte des Oratoriums (Bespr.) 321 f. Ein unbekannter Druck aus der Frühzeit der deutschen Monodie (Nauwach: Arie passeggiate 1623) *286—296.* Die Aria di Ruggiero (ursprünglich Melodie zu einer Stanze aus Ariost) *444—454.*
Einstein, Alfred. R. Schwartz' Erwiderung an E. betreffs Haßler 46 f. und 79, 190, 193, 375, *532.*
Eitel Friedrich, Graf von Zollern *284.*
Eitner, Robert 9, 57 f.. 80a, 83, 156, 240 f., 285, 324, 378 f., *43, 78* f., *88, 90* f., *95, 103, 106, 284, 288, 298, 383, 393, 502.*
Eitz, Carl 29, system of notation 48a, 371.
Elections 286c, 286d.
Elgar, Crown of India 238.
Elisa, der Prophet 159.
Ellend, Jakob *465.*
(**Elmenhorst**, H. Geistliche Lieder, hrsg. v. Kromolicki-Krabbe) 385.
Elsinore 70.
Elsner, J. 75.
Emer's lament 27.
Eminger, Mlle 392, 400 f.
Emmanuel, Maurice. Histoire de la Langue musicale (bespr. v. La Laurencie) 207 f.
Emmanuel, Maurice 375.
Enckell, G. Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag Helsingfors 419 f.
Enden, Jacobus von den *466.*
Enesco, Georges 392, 399.
Enfentin, Père 137.
(**Engel**, M. Musik und Moral) 109.
Engelke, Bernhard. »Instrumentische Gesänge von 1542 (von Joh. Walter) 275 f.
Engelke, Bernhard 388, *74.*
Engelska in Finland (Andersson) 112.
Engl, J. E. 200.
England and Denmark in XVII century. Article by Angul Hammerich 114. English musicians went over, as natural over-flow, also because courts were allied. Account of all such, beginning with Dowland.
English influence on music. Article by Joh. Wolf (Complete historic summary from IV. century. Liturgical. Polyphony. Notation. Instruments. Vocal music. Historians) *33,* 105; opera 154c, (E. catalogue of books 1906—11) 409; folksong, see British.
Enharmonic relation 172.
Enschedé *580.*
Entr'acte music (O'Neill) *323.*
Epstein 309.
Equal temperament (Piazzano) 99; (Thelwall) 104, 174.
Erard 301.
Erbach, Friedrich Carl Graf von *74, 82* ff.
Ergo, Emanuel [! richtig: Emil]. L'acte final de la Tragi-Comédie musicale: Les "aveugles Reformateurs" de la Notation musicale actuelle et les belles (!) Perspectives du système à 19 sons dans l'octave (bespr. v. Hammer) 109.
Ergo, Emile 31.
Erich, Herzog v. Braunschweig 161.
Erlebach, Ph. H. 69, *298.*
(**Erlemann**, G. Die Einheit im katholischen deutschen Kirchenliede) 149.
(**Erler**, H., Rob. Schumanns Leben. Aus seinen Briefen) 279.
Ermisch 7, 117. Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag Dresden 214.
Erythräus 322.
Escherich, Kitty von 187.
Escussan, Anne *52.*
—, François *52.*
Eskimo s. Grönland.

Espinasse, Mlle 395, 400.
Esterhazy, Prince 131.
Estève, Pierre d' 290.
Estreicher, St. *470.*
Etienne, Bischof von Lüttich *403* f.
Etlin 398.
Ett, Caspar 90.
Euchell, Gösta 215.
Euklides 157.
Eule, Orgelbauer *4.*
Euripides 208.
(Evans, E. Historical account of the entire works of J. Brahms) 409.
Evolution of music and England (Wolf) *33,* 105.
Ewald *211.*
Expert, Henry 390—401.
van Eyck 267, *175.*

Fabbrini, G. *396.*
Faber, Heinrich *383.*
— Stapulensis, Jakob 159 f., *383.*
Fabre, Augustin *40* f., *43, 52.*
Fabrogal, J. *522.*
Faccini, Giovanni Battista *384.*
Faidit, G. 386.
Fairy Cap, Toye's 144.
Fairy-tale, music in (Felber) 32.
Faisst, Imanuel 369.
Falchi, M. 157.
Falke, P. Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag Leipzig 153 f.
Fanelli 273.
Farina, C. 69.
(Farmer, H. G. The Rise and development of military music) 409.
Fasch, Johann Friedrich *74, 96.*
—, Karl Friedr. Chr. 420.
Faure 415.
Fauré, Gabriel 153.
Favart 102, 106.
—, Mme 289.
Féart, Mlle R. 390.
Fechner, G. Th. *27.*
Fechter, D. A. *273, 275, 282* f., *285.*
Fedeli, R. *396.*
Fedeli, Vito. L'Insegnamento della composizione negli Istituti Musicali (Vorschläge zur Einrichtung eines Corso normale und superiore) 92—96. Notiz aus Torino über das Fonotomo Piazzano 107. Notizen aus Italien 201 ff., 276 ff., 317 f., 374 f., 405 f. »La Molinarella« di Piccinni *302—321*; dazu: Errata *507.* Zampogne Calabresi *433—441.*
Fedeli, Vito 31, 80a.
Fehr, Max. A propos d'une liste de livrets d'opéras (gegen P. Bergmans) *507* f.
(Fehr, M. Ap. Zeno u. seine Reform des Operntextes) 380.
Feind, Barthold *99.*
Felber, Erwin 32, 189.
Felsztyński, Sebastian 57, 207, *469,* (Würdigung seiner Tätigkeit) *472—476, 491, 503, 505.*
Ferdinand I., Kaiser 378.
Ferdinand Maria, Kurfürst v. Bayern 87.
Ferdinandus (16. Jahrh.) *482, 485, 501* f.
Féré, Ch. 342.
Ferling, Erik (Andersson) *456.*
Fernandus, Johannes 159.
Ferrandini, Giovanni 89.
Ferrari, Benedetto 69, 213, *396, 535—538, 542*
—, Domenico *389.*
—, F. *396.*
Ferretti 405.
Ferté 396, 399.
Fesch *387.*
Festing, Christian 395.
Festivals in U. S. A. (Stanley) 103.
Fétis 2, 41, 205, 285, 287, 306 f., 328, 339, *40, 43, 52, 57, 106.*
Feuerbach, Ludwig *381.*
Fevin, A. *577.*
Février, Pierre *387.*
Feyseau *390.*
Fichard, J. K. von *72.*
Fiddlers and dances in Swedish Finland. Article by O. Andersson *107.*
Country violinists. Often smiths. Dance-tunes are often "modal" in scale. Chiefly polska and minuet. Dancing games. Other forms are waltz, quadrille, schottisch, etc.
Fidelio (Hadow) 199.
Fiebach 66, 273.
(Fiedler, H. G. The Oxford book of German Verse) 409.
Fillon 258.
Filtz (Anton) *389.*
Finck, Heinrich 57, 127, 185; eine Medaille für F. 210, 418, *384, 463, 467, 470* f., *473, 475, 479, 482, 484* f., *500, 503* f.
—, Hermann 57, *470.*
Finger-stretcher, patent (Orlandini) 76.
Finnland. Das allgemeine finnische Musikfest (längere Notiz) 68. Introduction of orchestral music. Article by Otto Andersson *454.*
Began 1741 with Åbo University Orchestra. Åbo Musical Society 1790. Society at Kuapia 1794.
Fiocco 395.
Fiorillo 395.
Fischenich, Barth. Ludwig *137* f.
Fischer, Erich 4.
Fischer, H. Bildung des »gedeckten« Gesangstones. Zur Physiologie der menschlichen Stimme 208, (bespr. v. Bockhorn) 409 f.
Fischer, Hugo 215.

Fischer, Kurt. Rattay, Die Ostracher Liederhs und ihre Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes (Bespr.) 150 f. Über einige Schulreden des 17. Jahrh. 155—162.
Fischer, O. *285.*
Fischhof, Josef 90.
Fitz James, H. de 65.
Flach, Joseph 411.
Fleischer, Oscar 38, 66, 273, 372.
Fleury, Mr et Mme 392 f., 399.
(Flitch, J. E. C. Modern dancing) 410.
Flood, W. H. Grattan 33, 388, (Story of the Bagpipe) 410; see Irish.
Florenz. Fedeli, Notiz über Instrumente im Istituto mus. zu F. 201 f.
Floresco, Demetrio 393, 396, 398.
Florimo 307.
Flying Dutchman, germ of 326b.
Foerster, Ch. 399.
—, Chr. 5.
—, Em. 188.
— -Nietzsche, E. (The Young Nietzsche) 410.
Folk-music; German (Friedländer) 33; Ukraine (Kolessa) 71; general (Launis) 72; Roumania (Sihleanu) 101. See British (Keel).
Fonotomo Piazzano, Saiteninstrument 99, vorgeführt in Torino 107.
Fontana, J. 280, 411.
Fontei, N. 160, *396.*
(Ford, E. A short history of music in England) 410.
Forkel *106.*
Formagliari, teatro 31.
Forment, Damian, Architekt *426.*
Forni, P. P. *396.*
Forster, Georg 185, *383, 500.*
Forsyth, Cecil. Music and nationalism. A study of English opera (bespr. v. F. G. Webb) 279.
Forte-Gex, Mme 396.
(Fortescue, G. K. Subject index of the modern works add. to the Libr. of the Brit. Mus.) 407, (The Mass) 410.
Fortunio, Pietro, Zampognaspieler *434* f., *437.*
Forwerg, Daniel *298.*
Fossé 396.
Foucquet *388.*
Fourgeaud, Mlle 399.
Fournier, Virginie, Sängerin 154.
Fourteen-note notation (Sampaio) 100.
Fränzl, Ferdinand 294.
de Fraguier 391.
Francell 395, 400.
Franceschini, P. *396.*
Francesco della Viola 196.
Franchinus 159.
Francini, Nicolas de *47* f., *50* f.
Franck, César 153, 375, 385.
—, Johann Wolfgang 240, 357, 385.
—, Melchior 4, 69, 203, 214.
Franco v. Cöln 42, 160.
Francoeur 247, 395.
Frankenbusch, Josef, Violinist 388.
(Frankenstein, L. Bibliographie der auf R. Wagner bezügl. Buch- . . . Literatur für 1907/11) 410.
Franz I. v. Frankreich 162, 279.
Franz, Robert 246, 369.
Freemasonry and Zauberflöte (Dent) 108.
Freillon-Poncein, Pierre *57.*
Frere, W. H. 33; see Key-relationship.
Freschi, G. D. *396* f.
Frescobaldi 37, 160, 205, 387, 395, *444, 454, 532.*
Fret-tablatures (Wolf) 106.
von Frey 371.
—, E. 391, 399.
Fried, Oscar 176.
Friedländer, Max 3 f., 33, 66. Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag Berlin 152 f., 214, 219, 273, 356.
Friedland, Mlle D. 396.
Friedrich II., d. Gr. 69. Programme zur Feier seines 200. Geburtstages 178 u. 200. Ortsgruppenvortrag Jena von Fr. Stein 420, *102* ff. Seiffert, Fr. d. Gr. Flöte spielend (ein Bild betr.) *400.*
— III. von der Pfalz 82.
Friedrich Wilhelm I. von Preußen 420.
Friedrich Wilhelm, Kronprinz v. Preußen 112.
—, Prinz von Preußen 368.
Fries, Comtesse de. Ein Brief Glucks an sie 258.
Frimmel, Th. von. Thayer, L. van Beethovens Leben, 2. Aufl. Bd. 2 u. 3 mit . . . Vorarbeiten von H. Deiters, neu bearb. u. ergänzt von H. Riemann (Bespr.) 114 ff.
Frisch, Povla 391, 395 ff.
Frischlin, Jakob *285.*
Fritz, Gaspard *389.*
Fritzsche, O. F. *593.*
Froberger, Johann Jakob 69, 387 f.
Fröbe, Iwan 372.
Fröhlich, Joseph 90.
Froelich, Sänger 392, 400.
(Fromme, R. Rich. Wagner) 209, 318.
Froschius, Johann 386.
Fuchs, Aloys 406.
Fuchs, Carl. Takt und Rhythmus im Choral 149, (bespr. v. A. Werner) 318 f.
Fünkel, Wolfgang 85.
Fürstenau, Moritz 88 f.
Fugger, Christoph 46 f.
—, Georg 383.
—, Hans Jacob 83.

Fugger, Jacob 383.
Fuhrmann, L. 324.
Fux, J. J. 169 f.

Gabrieli 160.
—, D. *396.*
—, Giovanni 203, 383.
Gaelic music 26.
Gaffi, Bernardo. 1 Kantate, hrsg. v. H. Riemann (anonym bespr.) 184.
Gafurius, Franchinus 159 f., 207, 254, 386, *383, 469* f., *472, 489* f., *492* f., *569* f.
Gagliano, Alessandro 202.
—, Marco da 318, *396, 534.*
Gagstatter, Karl 200 f.
Galilei, Vincenzo 47, 196, *383, 532.*
Gall, Mlle 396.
Gallas, Gräfin Josephine 276.
Galliculus, Johannes *383.*
Gallot d'Angers 63, 324.
Gallotti, Salvatore 405.
Gallus (Hendel), Jacobus 159, 284.
Galpin, F. W. 34.
Galston, Gottfried 392 f., 395, 400.
Galuppi 31, 118, 395, *329.*
Ganassi, Silv. 192, 194, *187.*
Gandillot, Maurice, on language of music 34.
Garcia, Manuel 145.
Gascogne 395.
Gáscue, F. Historia de la sonata. Conferencias musicales ... (bespr. v. C. Sachs) 78.
Gasia, J. *221.*
Gasparini, C. F. *396.*
—, M. A. *396.*
Gasperini, Guido 9.
Gassenlied s. Lied.
Gaßmann, Florian 188.
Gastoldi *286.*
Gaston, Mlle 394.
Gastoué, Amédée 8, 41.
Gaubert 391 ff., 395, 400.
Gaudio, A. del *396.*
Gaultier, Schwiegersohn Rameaus *67.*
—, Denis *61.*
—, Laurent Maximilien *60.*
Gauthier, Léon *243, 427.*
Gautier, Pierre. de La Laurencie, Un émule de Lully: P. Gautier de Marseille *39—69* (Begründung der Oper in Marseille u. a. Städten Südfrankreichs *40—52,* G.'s Kompositionen besprochen *55—69),* dazu Erratum *400.*
—, Pierre, de Lyon *48* f.
—, Théophile 209.
Gavara, Valentinus *385.*
Gavarni 107.
Gay (John) 4.
Gébelin 394.
Gebweiler, Peter *273, 278.*
(Gehring, F. Mozart) 410.
Geigen, Polnische 58.
(Geiger, Paul, Volkslied-Interesse ... in der Schweiz ... bis 1830) 243.
Geisse-Winkel 404.
Geißler, Ewald 245.
—, Heinrich 188.
Geist, Wolfgang 391.
Gelée, André 399.
Gellert, Chr. F. 356, 358.
Geloso-Quatuor 398.
Geminiani, F. X. 395, *387* f., *390.*
Genée, R. Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde H. 32, (anonym bespr.) 110.
General Meetings 286 b.
Generators (harmony) 172.
Genlis, Mme de 199, *391.*
Gentzinger, Frau von *339.*
Georg I. von England *100* f.
Georg Friedrich, Markgraf von Baden *275, 283* f.
Georg Wilhelm, Kurfürst von Brandenburg *288* f.
Georgius, Organist in Solothurn *278.*
Géraud, comte d'Aurillac *516.*
Gerber, Johann Ludwig 36.
Gerbert 42 f., 57, 60, 387.
Gerhard, Kupferdrucker *93* f.
Gericke, Sebastian *389.*
Gerle, Hans 192.
Germany (North), historical report from National Section 3.
Germer, Heinrich 241.
Gerold, Theodor. Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag Frankfurt a. M. 385 f.
Geronimus Sacristianus *464.*
von Gerresheim. Ein Brief an J. F. v. Uffenbach *103.*
Gersin 260.
Gerson (Joh.) 386.
Gervais 286.
Gesang. H. Klein, M. Garcia and the »Coup de la Glotte« 145 ff., Thompson, A new type of vocal music 162 ff. Schering, Zur Geschichte des begleiteten Sologesangs im 16. Jh. 190—196. Gießwein, Über die »Resonanz« der Mundhöhle und der Nasenräume, im besonderen der Nebenhöhlen der Nase (bespr. v. Bockhorn) 319 f. H. Fischer, Bildung des »gedeckten« Gesangstones (von dems.) 409 f.
Geßler, A. *275, 283, 285.*
Gesualdo, Principe di Venosa *292.*
Gevaert 2, 203, 328, 331, 334, 337, 339 f., *294, 542.*
Geyer, Ludwig Christian 216.
Ghirardellus *182.*
Ghislanzoni 201.
Giacobbi, G. *396.*
Giampersa 405.

Giampietro della Viola 196.
Giannetini *399.*
Giardino, Felice de *389.*
Gibbons, Edw. 395, *120.*
Gibert, P. 391.
Gideon 159.
Gjellerup, K. *565.*
Giesecke, K. L. 108.
Gießwein, M. Über die »Resonanz« der Mundhöhle und der Nasenräume, im besonderen der Nebenhöhlen der Nase 149, (bespr. v. Bockhorn) 319 f.
(Gillington, M. C. A day with Fr. Chopin) 410.
(Gilman, F. J. The songs and singers of Christendom) 410.
Giordani 395.
Giovannelli, Rogerio *384.*
Glarean, Heinrich 57, 159, 386, *383, 470, 493.* Schering, Die Notenbeispiele in Gl.'s Dodekachordon *569—596.*
Glasenapp, C. Fr. (Das Leben R. Wagners. 4. Aufl. Bd. 1 u. 5, 1) 243, 309 ff., 378.
Glaser (J. P.) *390.*
—, Joh. Wendelin *102;* ein Brief an J. Fr. v. Uffenbach *104* f.
Glauning 92.
Glees, English (Wolf) *37.*
von Gleichenstein 116.
Glöggl, Franz 311.
—, Franz Xaver 311 f.
Gloßner 404.
Glover, James M. Reminiscences (bespr. v. C. M[aclean]) 109.
Glube, Pastor 149.
Gluck, Chr. W. 112, 201, 225, 227, 229 f., 232. Prod'homme, Lettres de Gl. et à propos de Gl. (1776—1787) 257—265, 272, 291, 298, 339, 358, 373, 387. Aufführ. in Paris 395, *73, 303, 347.*
Gobert 396.
Goddard, Arabella 241.
—, J. (The Rise and development of opera) 410.
Godin, Elisabeth Geneviève *386.*
Goedeke *71.*
Göhler, Georg 98, (Wie gründet u. leitet man Chorgesangvereine) 279, 375.
Göllerich, Franz 209.
Göpffert, Franz Adam *391.*
Görner, Valentin 358.
Goethe, Joh. Wolfg. von 4, 40, 80, 90, 293, 325, 358 f., 387, 415, *71, 74, 248, 273, 336* f.
—, Walther von 90.
Goldoni (Dent) 31, *329.*
Goldschmidt, Hugo 4, 385, *538.*
Goller, 405.
Gollmick, Carl 90.
Gomá, Isidro *530.*
Gombert, Nic. 186, 207, *383, 471.*
Gomez, G. 388.
Gomółka, Nicolaus. Reiß, Nic. G. und seine Psalmen-Melodien 249—257, *493, 504* f.
Gonnet, C. J. *580.*
de Gontard 258, ein Brief Glucks an ihn 260.
Gordigiani 395.
Górka, Andreas *470.*
—, Lukas *470.*
—, Stanislaus *470.*
Górski *467.*
Gorzanis 408.
Gosławski *475, 479.*
(Gosling, H. F. Music and its aspects) 410.
Gossec 218, *390.*
Gottsched, Johann Christoph 88, *72* f., 91.
Goudeket, Stella 392, 399.
Goudimel 159, 207, 250, 253, 256.
Gouirand, André *45, 54.*
Gounod, Charles 106. Prod'homme et Dandelot, G., sa vie et ses œuvres (bespr. v. Closson) 111 f., 375. Soubies et de Curzon, Documents inédits sur le »Faust« de G. (bespr. v. Prod'homme) 415.
Governing Body (Präsidium) 286b.
Gow, George C. 216.
Gozzi 110.
Gräbner 344.
Grädener, H. 187.
Graef *390.*
Gräflinger, Franz. A. Bruckner, Bausteine zu seiner Lebensgeschichte (bespr. v. Daffner) 209.
Graf, Max 111, 188 f.
Gragnani, Antonio 202.
Grammann, Carl. Pfohl, Carl Gr., Ein Künstlerleben (bespr. v. Batka) 111.
Grand Opera librarian, Paris 154b.
Grandi, Aless. 160, *286, 534, 536.*
Grandjany 392, 400 f.
Gratiosus von Padua *182—185.*
Graun, J. G. 69, 420, *103.*
—, K. H. 178, 200, *73* ff., *80* f., *102* f.; zwei Briefe G.'s an J. F. v. Uffenbach *103* f., *134.*
Graupner, Christoph. Bericht über einen Ortsgruppenvortrag Nagels in Frankfurt a. M. 386, *73* f., *89;* fünf Briefe Gr.'s an J. F. v. Uffenbach *93* ff., *102.*
Graves, Charles L. Post-Victorian music, with other studies and sketches (bespr. v. F. G. Webb) 243.
(Graves, A. P. Welsh poetry) 410.
Gravicembalo, Cristofori's (Kraus) 72, *443.*
Gray, Alan 197.
Graziani, Carlo *389* f.
Greber, Jakob 69. 1 Kantate, hrsg. v. H. Riemann 184.

Greffius *468.*
Grégoir 340.
Gregor der Große. Vivell, Vom Musiktraktate Gr.'s d. Gr. (bespr. v. P. Wagner) 41 ff., 159, *403.*
— IX., Papst 97 f.
—, Josef 189.
Gregori, Ann. *445.*
Gregorianischer Choral. Sablayrolles, A la recherche des manuscrits grégoriens espagnols. Iter hispanicum *205—247*; Fortsetz. *401—432*; Schluß *509—531.*
Greiner, Joh. Martial *106.*
—, Jos. Theodor *106.*
Grenet 395.
Gresnich *392.*
Gretry 289, 297, 340. Aufführ. in Paris 395.
Greyge, Mme 398.
Griechische Musik. C. Sachs, Reste altgriech. Musik, Bericht über eine Aufführung 372.
Grieg, Edvard 113, 232.
(Griesbacher, P. Kirchenmusikal. Stilistik u. Formenlehre) 243.
Grignan, Mme de *44* f.
Grigny, N. de 396.
Grimer, Valentin *301.*
Grimm, Friedrich Melchior, Baron von 292.
—, Heinrich 373.
—, J. und W. *279.*
Griveau, Maurice, on pure music 34.
Groblicz, Martin, Geigenbauer 58, *465.*
Grönland. Thuren and Thalbitzer, The Eskimo Music. Part 1. 2. (bespr. v. Hohenemser) 182 ff.
Grönland, P. 178.
Groos, Karl 345, 350.
de Groote-Busine, Mme, Pianistin 185.
Gross *391.*
Grossi, C. *396.*
Grossi, Maria Vittoria. L'Arpa e il suo meccanismo (bespr. v. Sachs) 410.
Grove, G. 45, 241, *142, 144, 337, 346.*
Grümmer, Paul, Cellist 188, 326.
Grünwald, Gottfried *74, 93* f.
Gruner, Fritz. Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag Leipzig 247 f.
(Grunsky, K. Technik des Klavierauszugs) 149.
Grzymała, W. 411.
Guarini *290.*
—, François de *389.*
Guarneri, Giuseppe 202.
Gudiol, J. *207, 228, 246.*
Guédron 396.
Günther, Christian 358.
—, Karl, Sänger 310.
—, Otto 151.
Guéranger *410.*
Guerin, Thomas *281.*
Guettler, Hermann 35.
Guglielmi, Pietro *392.*
Guiard, Mlle 393 f., 397.
Guichichandre *278* f.
Guidé, G. 331.
Guide Musical de Bruxelles 1, 2, 326c.
Guido (14. Jh.) *175* f., *179, 189, 200.*
— v. Arezzo 42 f., 157—160, *227* f., *234, 516, 524* f.
Guignon 4, 396.
Guilbert, Yvette 248, 248c.
Guillamet, Raymond *530.*
Guillard 393.
Guillaume, Maître de danse *391.*
Guillaume I., roi des Pays-Bas 329.
Guillemain *387.*
Guillet 391.
Guilmant 391, 396 f.
Guisasola *510, 520.*
Guise, Charles Duc de 316.
Guitar tablatures (Wolf) 105.
Guller, Mlle 393. 399.
Gumpelzhaimer, Georg 157.
Gumprecht *79.*
Gurlitt, William 186, 373.
Gusman, Geigenbauer 58.
Gustav III. v. Schweden und die Oper 226 ff., *454.*
Guthmann, Johannes 372.
Gutmann, Freund Chopins 280.
Guttmann, Alfred 4.
Gutzmann, Prof. 5, 319.
(Guzewski, A. Kurzgefaßte Instrumentationslehre [polnisch]) 36.
Guzman *423.*
Gwydion and Siegfried 363.
Gyrowetz 294.

Haahti, Missionar 420.
Haas, Joh. Jakob *102, 106.*
—, P., Stecher *400.*
Haas, Robert. Heuß, Zu Umlaufs Singspiel »Die Bergknappen« (bearb. v. R. Haas; ausführliche Bespr.) 164—171.
Haberl, Fr. X. 254.
Habich, Georg. Musiker-Medaillen des XVI. Jahrh. [S. A.] (bespr. v. B. A. Wallner) 209 f.
Haböck 188 f.
Hadow, W. H. 70, 198.
Händel, Georg Friedrich 3 ff., 62, 98, 106, 148, 170, 177, 189, 213, 240, 321 f., 326. H. Festivals, Sydenham 361, 371, 385, 389; Aufführ. in Paris 396 f., 407, *73, 102, 337, 387, 532.*
Häser, F. 218.
Häßler, Johann Wilhelm 240 f.
Hagedorn 356, 358.
Hagenauer 84, 209.
Hahnfrei 397.

von Haken 118.
Hale, Philip 406.
Halle, K. 382.
Hallén, Hannah, Sängerin 215.
Hallwachs *3.*
Hamal, Jean-Noël 205.
Hammer, H. Ergo, L'acte final de la Tragi-Comédie musicale: Les »aveugles Reformateurs« de la Notation musicale actuelle et les belles (!) Perspectives du système à 19 sons dans l'octave (Bespr.) 109.
Hammerich, Angul. Hj. Thuren † 179.
Hammerich, Angul. Das Musikhistorische Museum zu Kopenhagen. Beschreibender Katalog. Deutsch von Erna Bobé (bespr. v. C. Sachs) 210.
Hammerich, Angul 8, 66, 70, 98, 273, 285.
Hammerschmidt, Andreas 69, 284.
Hammerstein, Oskar 142, 362.
Hanauer, A. *285.*
Hanfstängl *357.*
Hanns, Claus *467.*
Hanover Square Rooms 234.
Hanslick, Eduard 4, (Aus meinem Leben. 4. Aufl.) 149.
Hardelle *40, 68.*
Harfe. Welsh harp 24; Irish h. 34. The modern harp. Article by Alfred Kastner 300. Complete history of manufacture, literature, players, use in orchestra. M. V. Grossi, L'Arpa e il suo meccanismo (bespr. v. Sachs) 410. Ruta, Storia dell' Arpa. P. 1 (von dems.) 414.
Harmand, Jean 199.
Harmonium; 14-tone (Sampaio) 100; vertical (Woitinek) 105, 174; nineteen-tone (Sachs) 171; forty-tone (Thompson) 172; fifty-three-tone (Bosanquet) 172.
Harny 289.
Harriss, Charles E. 144.
Harrison organ-builders 197, 313.
—, May and Beatrice 314.
Hartig, Otto 83, 92.
Hartmann, Arthur 398.
—, Johann 225, 285.
Harvard 248b.
Hase, Johann *301.*
Hasse, Johann Adolph 88, 178, 200, 229, 272, 420, *73, 387.*
Hasselmans 392, 395, 398 ff.
Hassenstein, Bouslaus v. 157.
Haßler, Hans Leo 28. Rud. Schwartz, Zu der Neuausgabe der H.'schen Madrigale, Erwiderung an Einstein nebst dessen Antwort 46 ff. und nochmaliger Erwiderung Schwartz' 79, 61, 69, 159, 203, 284, 367, 373, 383, *284.*
—, Jacob 47, *284.*
(Haupt, E. W. s. Teuchert) 114.
Hausegger, Sigmund von 410.
Hausmann, Valentin 61, *299.*
ten Have, J. 395, 399 ff.
(Haweis, H. R. Music and morals) 410.
Haydn, Joseph. Jachimecki, J. H. (bespr. v. Chybiński) 36, 68, 106, 180, 189, 213, 218; Aufführung der Missa brevis in Rohrau 318, 321, 326, 374, 389; Aufführ. in Paris 397, 404, *133* f., *137, 139* f., *143, 144, 146, 148, 153, 155, 167—171;* K. Nef, H.-Reminiszenzen bei Beethoven *336—348, 390, 392.*
—, Michael 321.
Hayot 396.
Heckel, Wolf *502.*
Hehemann, M. Max Reger 109, (bespr. v. Daffner) 410.
Hehemann, M. *144, 337, 346.*
Heiberg 228.
Heidelberg, Ortsgruppe 6.
Heidenreich, C. L. 36.
Heilbronner, Mlle 392, 400.
Heine, Ferdinand *356* f.
—, Heinrich 41.
Heinrich III. 157.
— VI. *185.*
Heinrichs 178.
Heinzelmann, Johann 156 ff., 160.
Hekking, A. 393, 397, 400.
Heller, Stephen. Schütz, St. H. (bespr. v. Scheibler) 381 f.
Hellmesberger, Joseph *128.*
Helmholtz, H. L. F. 48a, 172, 198, 206, *5.*
Helpern, Mme 400.
d'Héméry 287, 391.
Henke 59.
Hennebains 391 ff.
Hennerberg, C. F. Sechs bisher unveröffentlichte Fr. Liszt-Autographe [Briefe] *564—568.*
Hennerberg, C. F. 71.
Hennes, J. H. *137* f.
Hennig, Else, Pianistin 5.
—, K. 67, 274.
Henri, prince de Galles 408.
Hensler, K. F. 293.
Hérard, P. S., Pianist 392.
Herberger, V. 57.
Herbing, Valentin 178, 358.
Hercules, labours of 32.
Hermann, J. G. *71.*
Herrmann, Dan. 391.
Hert *185.*
Herzogenberg, H. von 182.
Heß-Rüetschi, C. 66, 273.
Hesse's, Max, Deutscher Musikerkalender für 1912 (anonym bespr.) 36; für 1913 (dass.) 410.
Heurlin, Paula af 79, 215.
Heusner, Anna Maria *106.*
—, Philipp Heinrich *106.*

Heuß, Alfred. Eine motivisch-thematische Studie über Liszt's sinfon. Dichtung »Ce qu'on entend sur la montagne« 10—21. Das kleine Bachfest in Eisenach 27 ff. Zu Umlaufs Singspiel »Die Bergknappen« 164—171. Steinitzer, Rich. Strauß (Bespr.) 245. Metastasio, Dramen ausgew. u. übertragen von M. R. Schenck (Bespr.) 320 f. P. Bekker, Beethoven (Bespr.) 376 ff. Bernh. Scholz, Verklungene Weisen (Bespr.) 381.
Heuß, Alfred 67, 110. Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag(Rosenkavalier)118f., 327, 381, *139.*
Hewitt, Maurice 393.
Heyden, Sebald *383, 469* f., *571, 574.*
Heyer, Wilhelm, Musikhistorisches Museum. Katalog s. K i n s k y, Georg 38f.
Heyna *391.*
Hick, Joh. Daniel *106.*
Highland Gaelic music 26.
(Hilbert, W. Die Musikästhetik der Frühromantik) 149.
Hill, organ-builders 197.
Hille, M. 214.
Hiller, J. A. 4, 166, 294 ff., 320 f.
(Hirschberg, L. Reitmotive) 109.
Hirschfeld, Robert 187 f.
Hirt, Violinist 399.
Hirzel, Bruno. Rich. Wagner, Mein Leben (Bespr.) 322 f. Der Text zu Wagner's »Liebesverbot« nach der Handschrift in Washington *348—382.*
His, Marie 186. Bericht über ihren Ortsgruppenvortrag Leipzig 247 f., 248c.
Hoch's Konservatorium 29.
Hochbrucker 300, *391.*
Höchstetter, Peter *277.*
H o e s i c k, Ferdinand. Chopin, Leben und Schaffen, Bd. 1—3 [poln.] (bespr. v. Chybiński) 279 ff. Chopiniana. Bd. 1 Chopins Korrespondenz [poln.] (bespr. v. Chybiński) 411.
Hoesick, Ferdinand 408, 413.
Hoffmann, Mlle A. 393, 397, 399.
—, B. 176. Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag Dresden 247, 248c.
—, E. Th. A. *161.*
Hogarth, Wm. 174.
Hohenemser, Richard. Thuren and Thalbitzer, The Eskimo Music. Part 1. 2. (Bespr.) 182 ff.
Hohenemser, Richard 4 f., 214.
Holbrooke's Children of Don 363.
Holger Danske 225—232, 248b, 283, 285, 360.
Holland, Hyacinth 91.
Hollmann, Cellist 392.
Holzbauer, Ignaz 200, 229, *389.*
Homel, Johann *465.*
Homer 372.
Hompesch, N. J. 240.
Honauer 118.
Honnorat *66.*
Honorius, Romuald 160.
Hoogstraeten 204.
Hoppe, Univ.-Musikdir. 66, 273.
Horauf, Peter *278.*
Horaz 384, *591.*
Hornbostel, E. M. von. Arbeit und Musik (Ablehnung von Büchers Theorie des Ursprungs der Musik aus der Arbeit) 341—350.
Hornbostel, E. M. von 3 f., 181, 188 f., 326c.
Hornstein, Robert von 323.
Horwitz, Karl 189.
Hostater, Mme J. 390, 393 f., 397, 399, 401.
Hotteterre-le-Romain, Jacques *53.*
van Hout, Violist 2.
Houx, Sänger 2.
Hoym, Christian Julius von. Ein Empfehlungsschreiben von ihm für Zach. Eckardt *297, 298.*
Hoyot 392.
Huber, Johann *274.*
(Hubermann, B. Aus der Werkstatt des Virtuosen) 281.
Huberty *389* f.
Hucbald 124, 128.
Hudemann, L. Fr. *91.*
Hübner (Joh.?) *85* f.
(Hueffer, F. Rich. Wagner) 411.
Hüllmandel 5, *391* f.
Huggelius *279.*
Hugo, Abt v. Cluny *226.*
—, Victor 11 f.
Hugon, Ariane 392, 396, 398.
Hugues le Blanc, Cardinal *225* f.
(Hullah, A. A small history of music) 411.
Hullebroek 332.
Humel, Balthasar *278* f.
Hummel, Johann *465.*
Humperdinck 176 f., 409.
(Huneker, J. Fr. Liszt) 411.
Huon de Bordeaux 248a.
Hupfeld *390.*
Hurdy-gurdy (Andersson) *107.*
Huré, Jean 394.
Hurlebusch, K. F. 178.
Hutin, C. 89.
H u t s c h e n r u y t e r, Willem. Das Beethovenhaus. Aus d. Holländ. vom Verf. (bespr. v. Daffner) 180.
Hyde Park Exhibition 361.
Hynais, Cyrill 188.

I. S. (16. Jahrh.) *504.*
Ibach 38.
Idalcario, Bischof *246.*

Ikonographie (Scheurleer) 101. Habich, Musiker-Medaillen des 16. Jahrh. [S.-A. a. Mitteil. d. Bayr. Numismat. Gesellsch. Jg. 19] (bespr. v. Wallner) 209 f. Kanth, Bilder-Atlas zur Musikgeschichte von Bach bis Strauß (anonym bespr.) 320.
Imbault 262.
"Immortal love", Beethoven's 48 a, 154 b. Sonst s. Beethoven.
Incidental music (O'Neill) *322.*
India, Sigismondo d' *290, 445* ff., *451.*
Indy, Vincent d' 153, 208, 393, 401.
Ingegneri 397.
Instrumental, iconography (Scheurleer) 101; collections (Stanley) 103.
(Instrumentalmusik, Wiener, im 18. Jh. II) 324.
Interlude music (O'Neill) *322.*
International special committees 8; internationalism in music (Ecorcheville) 31; IMG. rules in English 286a. (I. who's who) 411.
Irish musical bibliography. Article by W. H. Grattan Flood *458.* Works dealing with Irish music, and collections of Irish airs, 1725—1905; folk-song see British.
(Irvine, D. 2 essays on Wagner. — Wagner's bad luck) 411.
Isaac, Heinrich 3, 268, *502, 569, 576, 583, 585.*
Isidorus 42.
Isnardon, Mme 395, 400.
Iso 290, *389.*
Israel, Carl *71* f., *78* f., *83, 94.*
Istel, Edgar 310, *353, 364.*
Italy and key-board inventions (Kraus) 72; vgl. Fedeli.
Ivanowska, Mlle 392.
Izquierdo, Narcise Martinez *509.*

Jabach 291.
Jachimecki, Zdzislaw. Joseph Haydn (bespr. v. Chybiński) 36. R. Wagner 109, (von dems.) 210. Kurpinski, Erinnerungen aus der Reise i. J. 1823, hrsg. u. mit Anmerk. versehen v. J. (bespr. v. Ch[ybiński]) 211.
Jachimecki, Zdzislaw. (Italienische Einflüsse in der polnischen Musik T. 1) 36, 98, *470, 477, 479, 504.*
Jacob, G. 393—398, 400.
Jacobe, Herzogin v. Bayern 84.
(Jacobi, J. Der Gesangunterricht in Volks- u. Mittelschulen) 412.
Jacobus Polonus (Jacques Polonois) 57.
Jacotin, G. 418, *384.*
Jagemann, Karoline 296, 406.
(Jahrbuch, Kirchenmusikalisches. Jg. 24) 109.
(Jahrbuch Peters für 1911) 281.
(Jahresbericht, 30., der internat. Stiftung Mozarteum 1910) 243.
(Jahresfest, das 3., d. V. z. Pflege d. Kirchenmusik in der Prov. Sachsen) 149.
Jalowetz, Heinrich *139, 158, 337.*
Jan de Lodzia *503.*
Jannequin 268, 397, *499.*
Jansen, Albert 287, 289.
Janson, Sänger 310.
—, (J. B. A. J.) *390.*
Jantoszek, Valentin *465.*
Jaques-Dalcroze 371, 373.
Jarosy 405.
Jaspar 332.
Jaworski, L. Geschichte der Musik in Lebensbeschreibungen s. Stefanowska-Tobiczyk 245.
Jazlowiec 250.
Jazwycz, Georg *468, 470.*
Jeckelmann, Magdalena *275* f.
Jędrzejewicz, L. 411.
Jehmlich, Gebrüder, Orgelbauer *4, 26.*
Jełowicki 411.
Jena symphony, Beethoven's 80 b, 104, 242.
Jenner 67, 274.
Jephta 159.
Jerig, Sebastien *389.*
Joachim, Bibliothekar *69.*
Joachim, Johannes und Moser, Andreas. Briefe von und an Joseph Joachim, gesammelt und hrsg. Bd. 1: Die Jahre 1842—1857 149, (bespr. v. C. Sachs) 210 f.
Joachim, Joseph. Enthüllung einer Gedenktafel in Kitsen 77. Briefe von und an J. J., hrsg. v. Joh. Joachim u. A. Moser, Bd. 1 (bespr. v. C. Sachs) 210 f., 381, *566.*
Joachimsohn, Paul 83 f.
Johann XIX, Papst *516, 525.*
— XXII, Papst 42.
Johann Casimir von der Pfalz 82.
Johann Georg, Graf von Zollern *275, 283.*
Johannes organista (Krakau) *464.*
—, Bischof v. Hildesheim 162.
— Anglicus (Cotto) 43.
— de Florentia *176, 180* f., 193 f.
— de Garlandia 35, *174.*
— de Grocheo *176, 182* f.
— de Lublin 62, 418, *384, 471.* Inhalt und Würdigung seiner Tabulatur *476* bis *502.*
— de Muris 42, 267, *175, 472.*
John *89.*
— of Fornsete *532.*
Johnsen 227.
Jolivet, N. *391.*
Joly, Anténor *352* f.
Jommelli, Nicolo 69, 230, 297, 308, 326 b, 397.

de Joppé *67.*
Jorissenne, Gustave. Possède-t-on des documents nouveaux sur Séverin, Le Picard, Sicard, Brebos? (Aufsatz, ganz kurz bespr. v. van den Borren) 205.
Josaphat 159.
Joseph 159.
— II., Kaiser *127* f., *164.*
Josquin 159, 161, 268, 335, 378, *471*, *569* ff., *575* ff., *580*, *583*, *585* f., *589* f., *596.*
Jostes (Franz) *506.*
Josua 159.
Journet 396.
Jubal 42, 159.
Judith 159.
Jullien, Ad. 262.
Jurisch, H., Sänger 214.

Kachowska, Mlle 398.
Kaczmarczyk, Kasimir *464.*
Kade, O. 250, *181*, *184.*
Kaempfert, Anna 391.
Kafka *130.*
Kaiser, Georg. Beiträge zu einer Charakteristik C. M. v. Webers als Musikschriftsteller (bespr. v. Nagel) 36 f.
Kajanus, Robert 68.
Kalbeck, Max 187 (Joh. Brahms 3, 1, 2. Aufl., 3, 2) 243.
Kalkbrenner, F. 382, 411.
Kamieński, L. (Die Oratorien von J. A. Hasse) 412.
—, M. 75.
(Kammerer, P. Über Erwerbung und Vererbung des musikal. Talents) 281.
Kammerer'sches Notenbuch 357.
Kammermusik. Altmann, K. — Literatur-Verzeichnis von seit 1841 erschienenen K.-Werken (bespr. v. Scheibler) 180.
Kanta, R. 244.
Kantate s. Lied.
Kantele (Andersson) *107.*
Kanth, Gustav. Bilder-Atlas zur Musikgeschichte von Bach bis Strauß 243, (anonym bespr.) 320.
Kanzler, Baron Rudolf 406.
Kapp, Julius 40, 80, (Fr. Liszt, 2. Aufl.) 109, *349*, *352*, *381.*
Kappelmacher, Oskar 189.
Kapsberger, Joh. Hieronymus *287*, *289.*
Karasowski 408, 411.
Karl, Graf von Hohenzollern *284.*
— V., Kaiser 162, 206, 378.
— VI., Kaiser *76* f.
— VII., Kaiser 88.
— IX. v. Frankreich 158 f.
Karłowitz, M. 58, 280, 408, 411.
Karlsruhe, Ortsgruppe 6.
Karlyle, C. 71.
Kasimir d. Gr. v. Polen 57.
(Kaßner, R. Die Moral der Musik) 412.
Kastner s. Harfe.
Katzenstein 319.
Kauer, Ferdinand 293 f.
Kaufmann 113.
—, Lotte, Pianistin 5.
Kaunitz, Fürst 259.
Kearton, Gebrüder 348.
Kecher (Kicker), Bartholomaeus 58, *465* f.
Keel, Frederick 21, 71.
Keinspeck *470.*
Keiser, Reinhard 240, *75*, *99.*
Keller, Daniel *297.*
—, Helena Margareta *297.*
—, O. (Geschichte der Musik) 281.
Kellgren 227.
Kellner, Organist in Abo 419.
Kemp, Wm. 70.
Kenf *351.*
Kennedy Fraser, Marjorie 26.
de Kerle *284.*
Kerll, Joh. Kaspar 87, 397, *396.*
Kerner, Justinus *273.*
Keszlyng *464.*
Keurvels 332.
Keußler, Gerhard von 212, 325.
Key-board instruments, Italian inventions for. Article by Alex. Kraus jun. 72, *441.* Various. Origin of term "pianoforte".
Key-relationship in early mediaeval music. Article by W. H. Frere 33, *250.* Exhaustive consideration of the same as traceable in melodies; under each head, tonic and submediant, mediant, subtonic, dominant, etc. etc. Last but one commonest, last the latest. — Ditto in the early stages of harmonised music.
Khöbl, Sigmund 209.
Kick, Jakob Friedrich 218, 312.
—, Joh. Maximilian 218.
Kicker (Kiejcher, Kiecher), Bartholomaeus, Geigenbauer 58, *465* f.
Kiesewetter 190, 193.
Kietz, Ernst Benedikt *356* f.
—, Gustav *354*, *356.*
Kindermann, Johann Erasmus 69.
(King, E. L. M. Veldt rhymes for children) 412.
King's Hall, Cambridge 197.
Kingsway opera-house, London 142.
Kinkeldey, Otto. Orgel u. Klavier in der Musik des 16. Jahrh. (bespr. v. K. Nef) 37 f.
Kinkeldey, Otto 4, 66. Über Instrumentalmusik des 14.—16. Jahrh. (Ortsgruppe Berlin) 265—269, 273 f., 285, 368, *173*, *298*, *491* f.
Kinsky, Georg. Musikhistor. Museum v. W. Heyer in Cöln, Katalog Bd. 1: Besaitete Tasteninstrumente, Orgeln ... (bespr. v. K. Nef) 38 f.

(Kirchengesangvereinstag, Der 23. deutsche evangelische, in Hannover) 149.
Kircher, Athanasius 158, 322, 326, *383.*
Kirchner, Anna, Sängerin 80, 186.
Kirnberger, J. Ph. 60, 64 f., *134.*
Klafsky, A. M. 188.
Klauwell, O. *337, 340.*
Klavier. Kinkeldey, Orgel u. Kl. in der Musik des 16. Jahrh. (bespr. v. K. Nef) 37 f. Origin of the term Pianoforte (Kraus) 72. Pianoforte Teaching. Article by Tobias Matthay 74, 221. Exhibits the fundamental principles of his practical School. Caland, Das künstlerische Klavierspiel in seinen physiologisch-physikalischen Vorgängen (bespr. v. Wetzel) 77. Gáscue, Historia de la sonata (bespr. v. C. Sachs) 78. Ludw. Riemann, Das Wesen des Klavierklangs (bespr. v. Tetzel) 113, dazu Erwiderung R.'s 151. Ritschl, Die Anschlagsbewegungen beim Klavierspiel (bespr. v. L. Riemann) 114. Fedeli, Notiz über ein Clavicembalo in Florenz 202 f. Matthay, Principles of Pianoforte Teaching 221—25. Closson, Le clavecin à peau de buffle (Kleine Mitteilg.) *400.*
Kleber, Leonhard *477. 492, 497, 499, 502.*
Klein, Bernhard 213.
—, Hermann 145.
Klemetti, Heikki. Piae cantiones. Lateinische Schullieder für gemischten Chor eingerichtet (bespr. v. J. W[olf]) 417.
Klemetti, Heikki 68. Bericht über seine Ortsgruppenvorträge Helsingfors 79f. und 418 f., 215. Musik zu Shakespeare 276, 373 f.
Kleppel, Joachim *467.*
Klingenberg, Martin 156.
Klingenstein, Bernhard 383.
Klinger, Max 387.
(Klob, K. M. 3 musikalische Biedermänner: Holzbauer, Dittersdorf, Mich. Haydn) 109.
Klöffler *390.*
Klöpper, C. *277.*
Kloffer *390.*
Klopstock 220, 358.
(Klosinski, L. Die Musiktheorie [polnisch]) 38.
Kloß, Erich 80.
Klytämnestra 157.
Knecht 397.
Knöfel, Johann 84.
Knöpfler, A. 86.
(Knorr, J. Die Fugen des »Wohltemperierten Klaviers« von J. S. Bach in bildlicher Darstellung) 281.
Knüpfer, Paul 404.
—, Sebastian 156—159.
Koch, A., Pianistin 247.
—, B. (Beethoven-Stätten in Wien u. Umgebung) 320.
Koch, Max. Abriß der Instrumentenkunde. Sammlg. Kösel No. 51/52 (bespr. v. C. Sachs) 380.
Koch, Max *357.*
Kochanowski 250, *502.*
Koczirz, Adolf 188 f.
Köchel 88, 200.
von König *78.*
—, Joh. Balthasar *105* f., *507.*
König'scher Apparat 271.
Königskinder, Humperdincks 143, *324.*
Kötzschke 214, 247.
(Kofler, Die Kunst des Atmens als Grundlage der Tonerzeugung. Deutsch) 412.
Kolb, Joh. Valentin *102, 106.*
Kolessa, Philaret 71.
Koller, Oswald 187 ff.
Kommissionen, internationale 8.
Komorzynski, Egon von 188.
Konij, Severinus *482* f.
Konkordanz s. Tonpsychologie.
Konrad II. 157.
Konsonanz s. Tonpsychologie.
Kopenhagen. Hammerich, Das Musikhistorische Museum zu K. Beschreibender Katalog. Deutsch v. E. Bobé (bespr. v. C. Sachs) 210. Martienßen, »Holger Danske«, Oper von Fr. L. Ae. Kunzen. Zur Neuaufführung in K. 225—32, nebst Berichtigung 283, 248 b.
Kopfermann, Albert 241, 276, 312.
Koponen, V. 215, 419.
Kornel *351.*
Korsinek *95.*
Korzeniowski, J. von *471.*
Koschny, Ernst 4.
Kothen, Axel von 215.
Kotter, Hans *492, 497.*
Krabbe, Wilhelm 160.
Krähe, L. 229.
Krafft, G. *399.*
Krakoviaks 76.
Kralik, Mathilde von 326.
Kraus, Alex. 38, 72; see Key-board.
Krause, Christian Gottfried 358.
—, Martin 240.
Krauß, Johann *300.*
—, Rudolf 294.
Krebs, Carl 321.
—, Joh. Ludwig 397.
(Krehl, St. Musikerelend) 380.
Kreisler, Fritz 391—395, 398, 400 f.
Kremberg, Jakob 357.
Krempl, Josef 189.
Kremser, E. 166.
Krenn, Hans 189.
Krettly 398.

Kretzschmar, Hermann. Geschichte des Neuen deutschen Liedes 150. (ausführl. bespr. v. Abert) 355—360.
Kretzschmar, Hermann 3, 5, 8, 28, 36, 66, (Gesammelte Aufsätze II) 78, 110, 217, 273, 321, 339, *272* f., *283*, *287* ff., *337*, *341* f., *345* f., *532*.
Krieger, Adam 69, 325, 357, *297*.
—, Johann Philipp 69.
Kriegk, G. L. *70*.
Krienitz, Willy. Rich. Wagners Feen (bespr. v. Daffner) 109 f.
Krohn, Ilmari. Ortsgruppenbericht Helsingfors 79.
Krohn, Ilmari 68, 72. Bericht über seine Ortsgruppenvorträge Helsingfors 79 f. u. 419 f., 215, 374.
Kromer, M. *473*.
Kromolicki, Joseph 4.
Kroyer, Theodor. Ausgew. Werke Aichingers, hrsg. (bespr. v. Leichtentritt) 383 f.
Kroyer, Theodor 9, 67, 84, 209, 274.
Krünitz, Johann Georg 341 f.
Krumpholtz 300, 397.
Kruse, Georg Richard. O. Nicolai. Ein Künstlerleben 110, (bespr. v. Schiedermair) 320.
Kubelik, Jan 392, 396.
Kubella, Sebastian *465*.
Kufferath 326 c, 328, 331, 336.
Kullak (Culacius), Franz 56, 117.
—, Theodor 113.
(Kück, E. u. Schönhagen, E. Heidjers Tanzmusik) 180.
Küffner, J. 218.
Kühn, W., Organist 200.
Kühnel, Michael *301*.
—, Nikolaus 156.
Kuhlau 225 f.
Kuhnau, Johann 69, 388, 397. K.-Museum angekündigt 405.
Kunla, Toino 68, 374.
Kuntz *388*.
Kuntzen, Joh. Paul *79*.
Kunzen Family 248 b, 360.
—, F. L. Ae. 178, 203. Martienssen, »Holger Danske«, Oper von K. Zur Neuaufführung in Kopenhagen am 19. Febr. 225 bis 232 nebst Berichtigung 283. Bericht über Martienssens Ortgruppenvortrag Kopenhagen über K. 285.
Kurpinski, Ch. 75.
Kurpiński, Karol. Erinnerungen aus der Reise i. J. 1823. Hrsg. u. mit Anmerk. versehen von Z. Jachimecki (bespr. v. A. Ch[ybiński]) 211.
Kutrzeba, St. *463*.
La Barre, Michel de *53*, *60*.
Labey 392, 398.
La Borde *52*.
Lach, Robert 123.
La Chevardière *389*.
Lacombe-Olivier, Mme 395.
La Croix, Philippe de *41*, *47—51*.
De La Fage 246.
Laforgue *357*.
Laguarda *515*.
La Guerre, Mlle de *59*.
La Harpe 258.
Lahdensuo, Jalmari 276.
Lahee, Henry C. The Organ and its Masters (bespr. v. C. M[aclean]) 211 f.
Lahoussaye 45.
La Laurencie, L. de. Emmanuel, Histoire de la Langue musicale (Bespr.) 207. Marnold, Musique d'autrefois et d'aujourd'hui (Bespr.) 243 f. Un émule de Lully: Pierre Gautier de Marseille *39—69*, dazu Erratum *400*.
La Laurencie, L. de 72, 120, 176, 279, 285 f., 371.
Lalewicz, Georg von 280.
Laloy, L. 120, 390.
La Mara 40, 80, 257.
Lambeck, H. *85*.
Lambert, Michel 397, *62*.
Lambranzi 387.
Lammen, Mme de 391.
de La Morlière 290.
La Motte *85*.
Lamoureux 391—400.
(Lamy, F. J.-F. Lesueur) 412.
Landessektionen. Berichte über Belgien (Closson) 1, Norddeutschland (J. Wolf) 3, Baden (Wolfrum) 6, Sachsen-Thüringen (Riemann) 7, Schweiz (Nef) 8, Österreich-Ungarn (Wellesz) 187, Nord-America (L. R. Lewis) 215.
Landgraf, Jeremias *301*.
Landi, Stefano *384*, *534*, *536*.
Landino 267, *173*, *176*, *178*.
Landormy, P. 65, 120, 286.
Landowska, Wanda 3 f., 29, 154, 188 f., 366, 390, 392 f., 397, 399, 401.
Landrin *391*.
Landsmann, Mlle, Pianistin 392.
Lang, Geiger 247.
—, Josephine 90.
Langbein, Gertraut, Sängerin 4 f.
Lange, Gregor 159.
Langlé 218.
Lansius 158, 160.
Lanzetti 387.
Lapeyrette, Mlle 396.
Lapié-Quattuor 396.
—, Mlle 399.
La Plata 172.
Laporte, J. 177.
La Pouplinière 288 f., 291, *389*, *391*.
de La Romiguière 396, 399, 401.
La Rue, Pierre de 84, 326, 378, 401, *570*, *577*, *580*.

La Ruette *390.*
Laryngal mechanism (Somigli) 102.
La Salle 263.
Lasius, Balthasar *273.*
Laski *470.*
Laskine, Mlle Lilly 396 f.
Las Navas, Comte de *510, 514.*
Lasneret, Mme 392, 396, 399.
Lassalle, Jos. 395, 397 f.
Lasso, Orlando di. Mss auf der Wittelsbacher-Ausstellung 84—87, 90, 158 ff., 207, 284, 335, 340, 383, 387, 397, *284, 384, 445.*
—, Ferdinando di *284.*
Latilla 307.
Laube, Heinrich *350, 360, 381.*
Launeddas (Musikinstr. aus Sardinien) 248 c, 277 f.
Launis, Armas 72, 80, 215.
Laure, J. 394.
Laurenberg 4.
Laurent, A. 332.
Laurentiis, Franciscus de 89.
Laurentius de Florentia 126, 130, *176, 182* f., *194, 201.*
Laurenzi, F. *396* f.
Lauret, Jean 394.
de Lausnay 396.
Laute. English Lute (Wolf) *37*; ditto (Norlind) 75; music in Berlin libraries (Simon) 101. Chilesotti, »La rocca e'l fuso« [S. A.] (bespr. v. van den B[orren]) 408.
Laval, Mlle J. 395, 397, 401.
Lavaux *387.*
Lavoix 41.
Leander, Alex. Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag Berlin (musikal. Urheber- u. Verlagsrecht) 284.
Leardini, A. *398.*
Lebegue 397.
Lebland, bailly du Roullet, F. L. Gaud 259. Ein Brief Glucks an ihn 261, 262, 291.
Le Borne 399.
Le Breton *388.*
Lechner, Leonhard 159, *384.*
Leclair 98, 397.
Le Clerc, Charles Nicolas *387, 389, 392.*
—, Jean *388.*
Leden, Christian 5.
Lederer, Deszo 400.
—, Viktor *188.*
Le Duc *390.*
(Lee, E. Markham. Puccini's Girl of the Golden West) 412.
Lefebre, Mlle 394.
Lefébure 332.
Lefebvre, H. 392.
Lefler, Mina 326.
Legrand, Ch. 154a.
Legrenzi, Giovanni 318, 397, *396.*
Legrix, Mme 397.
Leguay, Pierre *41* ff., *48—51.*
Lehár, Franz 335.
Lehmann, Lilly 399.
(Lehr, K. Die moderne Orgel) 281.
Lehrs, Samuel F. *356.*
Leichtentritt, Hugo. Aichinger, Ausgew. Werke, hrsg. v. Kroyer (Bespr.) 383 f.
Leichtentritt, Hugo. Musikalische Formenlehre 150, (bespr. v. Wetzel) 380f.
Leichtentritt, Hugo 3 ff., 193, 269, 279, *186, 444, 532, 534.*
Leidinger, Georg 82, 92.
Leipzig, Ortsgruppe 7, 80a.
Leitzmann, Albert. Ortsgruppenberichte Jena 215, 420.
Leitzmann, Albert 48a, 154b. Notiz der Redaktion betr. L.'s Artikel über den gefälschten Brief Beethovens an die unsterbliche Geliebte 184 f., 420.
Lejeune, Claude 286, 394, 401.
Le Kain 291.
Lelièvre 396.
Le Lubez 398.
Le Maistre, Math. 252, *468.*
Le Menu *387.*
Lemlin 247.
Lemoyne, Mme 393 ff.
Lenaert, Lautenist 206.
de Lénars 391.
—, Mlle 396 ff.
Lenau, Nikolaus 92.
Lenz, Leopold, Sänger 90.
Lenzewski, G. 148.
Leo, Leonardo 4, 229, 398.
Leoninus 268.
Leonora von Toledo 190.
Leopold I., Kaiser 88.
—, II. *127.*
Leopolita *493.*
Le Picard, Orgelbauer 205.
Leroux 112.
Le Roy, G., Opernsänger 375.
Lescault *390.*
(Leskien, A. Zur Wanderung von Volksliedern) 281.
Lessing, G. E. 166, *79.*
Lesueur 97, 218.
Le Vasseur, Nicolas *50* f.
Leverentz, Alex. *119.*
Levertin, O. 226.
Levinsohn, Mlle 399.
Lévy, Lazare 399.
Levysohn, S. Ortsgruppenbericht Kopenhagen 285.
Lewicki, Ortsgruppenvortrag Dresden 118.
Lewis, Leo R. 216.
L'Héritier 418, *384.*
Libanus, Georgius *469* f., *472, 491.*
Libert 396.

Librarian of Paris Grand Opera 154b.
von **Liebermann**, Physiologe 271.
Liebeskind, J. 406.
Liebich, Fr. 391, 393 ff., 400.
Lied. Rattay, Die Ostracher Liederhs und ihre Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes (bespr. v. K. Fischer) 150 f. Schering, Zur Geschichte des begleiteten Sologesangs im 16. Jahrh. 190—196. Penkert, Das Gassenlied, eine Kritik (bespr. v. L. Riemann) 212. Volkslieder 248, 325. Abert, Kretzschmars Geschichte des Neuen deutschen Liedes (ausführl. Bespr.) 355—360. Einstein, Ein unbekannter Druck aus der Frühzeit der deutschen Monodie [Nauwach: Arie passeggiate 1623] *286—296.* Einstein, Die Aria di Ruggiero *444—454.* H. Riemann, Der »Basso ostinato« und die Anfänge der Kantate *531—543.*
Liège, Local Branch 1.
(**Liepe**, E. Paul Kuczynski u. s. Werke) 212.
Liliencron, Rochus von 8, 49, 181. Mitteilung seines Todes 216. Offizieller Nachruf 217, 247 f., 284.
Lindblad, A. F. *566.*
Lindgren, Ad. 56.
Lindheimer, Anna Elisabeth *71.*
—, Otto *93* ff.
Lindner, E. O. 356.
—, Fr. *384.*
Lindroos, Arwi 68.
Lineff, Eugenie 73, (Peasant Songs of great Russia. 2d Ser.) 212; see Caucasus.
(**Linekar**, T. J. A masonic musical servicebook) 412.
Linke, Wilhelm 326.
Linnemann, R. 118.
Linsay, Mlle 399.
Linus 156, 159.
Lipsdorf *89.*
Listenius, Nikolaus *383, 469* f., *582* f.
Liszt, Franz. Heuß, Eine motivisch-thematische Studie über L.'s sinfonische Dichtung »Ce qu'on entend sur la montagne« 10—21. (L.'s Briefe an Baron A. Augusz 1846—78, hrsg. v. W. v. Csapó) 38. Reuß, Fr. L. in seinen Briefen (bespr. v. Prüfer) 39 ff., 70. Jubiläumsfeier der Ortsgruppe Leipzig 80. L.-Feier in Preßburg 107. Fr. L. Article by F. Corder 131. Biographical and critical. 179. Feier der Ortsgruppe Bruxelles 185, 201, 209, 211, 213, 244, 280, 374. Notiz über neu aufgefundene Werke 375, 381, 387, 391 f., *339.* Hennerberg, Sechs bisher unveröffentlichte L.-Autographe [Briefe] *564—568.*
Little 246.
Littré, E. *277.*
Litvinne, Mme 390.
Litwinkowa, Anna *468.*
Llobet 391.
(**Lobe** s. **Eberwein**) 318.
Locatelli 398, *387.*
(**Locher**, C. Die Orgelregister und ihre Klangfarben) 180.
Locke, Matthew. Article by W. H. Cummings 30, *120.* Complete condensed biography (1630—1677).
Lockwood, Albert 215.
Löbmann 388.
Löffel, Alexander *282.*
Löffelholtz, Ch. 324.
Löhle, Franz Xaver, Tenor 90.
Löhlein, G. S. 58, 60 f.
Loeillet, J. B. 2, 247, *386.*
Loew, Margarethe 416.
Löwe, Carl 213 f., 232.
Loewenfeld, Hans. Unser Repertoir (anon. bespr.) 110.
Loewenfeld, Hans *477.*
Lohse, Otto 338.
Lombardini, A. *396.*
Lonati, C. A. *396.*
London: Ortsgruppe, see Musical Association; English abstracts of papers at Congress 30, 70, 99, 172; Opera-house 142, 362; Symphony Orchestra, world-tour 236.
London Notes. 6 Articles by Charles Maclean. Hammerstein's opera season; Hérodiade; Königskinder; Russian ballet; Royal College opera-class; Toye's "Fairy cap"; Royal Acad. opera-class; Magic Flute at Cambridge; Harriss's choral world-tour 142. — Musical Association; Roots; unequal temperament (Sachs); Menchaca's new stenography; Woitinek's blackboard-harmonium; Piazzano's mechanical tuner; "The Miracle" 171. — New organ at Cambridge (Alan Gray); Hadow on Music and Drama 197. — London Symphony orchestra world-tour; Cowen's "The Veil"; Elgar's "Crown of India"; Mackenzie's "Invocation" 237. — Madrigal Society; New organ at Bristol; May and Beatrice Harrison; Conductors' platforms; Buck on Beauty in Art 312.— Siegfried Wagner; Kunzen family; Handel festivals; Hammerstein's opera-house; "Don Quichotte"; "Children of Don"; Errata 360.
Longman 202.
de **Loose** 332.
Lopaciński, Hieronymus *479.*
de **Lorenzana** *510, 517.*
Lorenziti 398, *392.*
Lortzing, Albert 320.
Lossius, Lucas *383, 469.*
Lotti, Antonio 318, 398, *396.*

Louis XIV *64, 97.*
— XVI 147.
— XVIII 97.
Louis Ferdinand, Prinz von Preußen 148.
Lozzi, Carlo 38.
Luccio, F. *396.*
Ludwig der Reiche von Bayern-Landshut 83 f.
Ludwig I., König v. Bayern 89 f.
— II., König v. Bayern *353, 380.*
Ludwig, Friedrich 9, 67, 274.
— Max, Pianist 80.
Ludwig Ferdinand, Prinz v. Bayern 92.
Luitpold, Prinzregent von Bayern 82.
Lully, Baptiste *52.*
—, Jean Baptiste 69, 99, 279, 283. Denizart, La famille française de L. (Referat) 316, 371, 387, 395, 398. La Laurencie, Un émule de Lully: Pierre Gautier de Marseille *39—69, 535, 538.*
Lundberg, Lennart Arvid *566.*
Luntz, Erwin 187 ff.
Luprano, Philippus *448.*
Luquin 399.
Luquion 391.
Luscinius, Othmar 386, *383, 477.*
Luther, Martin 159, *504.*
Lutkin, Peter C. 216.
Luyr, Adam *577, 583.*
Luzzo, F. *396.*
Lykurg 156.
(Lyon, J. A practical guide to the modern orchestra) 412.
Lyr, Réné 154a.

M. H. (16. Jahrh.) *504.*
Mabillon *431.*
Mabinogian 363.
Maccioni 87.
Mace 387.
(MacGillivray, E. J. The Copyright Act 1911) 412.
Mach, Ernst *27* f.
Machaut, Guillaume de *175* f., *179* f., *182* ff., *188* f., *199, 475.*
Mackenzie 213. M.'s »Invocation« 238.
Maclean, Charles. Dent, Mozart's opera, the Magic Flute (Bespr.) 108 f. Glover, Reminiscences (Bespr.) 109. Lahee, The Organ and its Masters (Bespr.) 211 f. see London Notes.
(Macrory, E. Notes on the Temple organ 3. ed. by M. M. Mackenzie) 412.
Madonis *71.*
Madonna 175.
Madre, Renée de, Sängerin 185.
Madrigal Society 312.
Mähler 116.
Maemser, Comte de 205.
Magdeburg Folksongs (Sannemann) 100.
Maggini, Geigenbauer 58.
Magic Flute (Dent) 108, 144.
Magius, Sebastianus 155.
Magni, Paolo *396.*
Magnus, Gerda 392.
Magny, Line 391.
—, N. *44.*
Mahault *387.*
Mahillon, V. 41, 329.
Mahler, Gustav 36, 177, 239, 371.
Mahomet 159.
Mahu, Stefan 186, *384, 483, 504.*
Maier, J. J. 84 f., 87.
Maille, Mlle, Opernsängerin 375.
Mainardi 400 f.
Maitland, J. A. Fuller 34, 199; see Ornaments.
Major, Julius 189.
Malherbe, Charles 8, 48b, † 77, 80a, Nachruf auf M. 106 f., 120, 154b.
Malines. van Aerde, Ménestrels Communaux et instrumentistes divers établis ou de passage à M. de 1311 à 1790 [Extrait] (bespr. v. J. Wolf) 204, (bespr. v. van den Borren) 205 f.
Malmory, Fanny 392, 401.
Mancini, Pietro *71.*
Mandyczewski, Albine 188, 326.
—, Eusebius 154, 188 f., 276, 326, *129, 136.*
Manelli, Francesco *397, 535* f., *542.*
Manfredini, Fr. 69.
Mangean *388.*
Manicurtius 159.
Mannheim, Ortsgruppe 6.
Mantica, Francesco. Cavalieris Rappresentazione, hrsg. (bespr. v. Cahn-Speyer) 384 f.
Mantuani, Joseph 9.
Manzoni, Alessandro 317.
Marais *53, 66.*
Marazzoli, M. *397.*
Marc, Joseph *50.*
Marcabru 386.
Marcello, Benedetto 372, 398, *93* f., *329.*
Marchal, Joseph, ainé, jeune *390* f.
Marchand, Verleger 260.
—, (Louis) 398, *387.*
Maria 156, 159.
—, Moses' Schwester 159.
— Antonia, Kurfürstin v. Bayern 87 f.
— Antonia Walpurgis, Kurfürstin v. Sachsen. Ihre Kompositionen in Münchener Hss. 88 f.
Marie, Kronprinzessin von Bayern 91.
Marieschi *71.*
Marini, Biagio *532.*
Marino, Giovanni Battista *290, 292.*
Mariotte 177.
Maristes, Frères *246.*
Marmont, Thea von 390 f., 398.
Marmontel 258, 291, 382.
—, A. F. *566.*

Marneff 392.
Marnold, Jean. Musique d'autrefois et d'aujourd'hui (bespr. v. La Laurencie) 243 f.
Marotti, Paola *71.*
Marpurg, F. W. 60 f., 63 ff., 88, 289, 387, *103.*
Marschner, Franz 188, 298.
Marseillac 401.
(Marshall, J. Handel) 412.
Marteau, Henry 398, *567.*
Martène *243.*
Martersteig 321.
Marthe, R. 392, 401.
Marti, Raman Llobet *425.*
Martienssen, C. Alfred. »Holger Danske«, Oper von Fr. L. Ae. Kunzen. Zur Neuaufführung in Kopenhagen am 19. Febr. 225—32, nebst Berichtigung 283.
Martienssen, C. Alfred 178, 248b. Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag Kopenhagen 285, 360.
Martin *60.*
— aus Krosno *470* f.
— le Franc *188.*
Martinengo, Gabriello *453.*
Martini, G. B. (Padre) 326, 398.
—, G. M. *397.*
Martinus Biecensis *469.*
Marty, Mme 395 ff.
Marx-Goldschmidt, Berthe, Pianistin 185.
Mary, Sänger 396.
Mas *221.*
Masotti *71.*
Massenet 106 f., 362.
Massins (Massenus), Pierre 378.
Masson, Paul-Marie 98, 279, 371.
Mathesius, Johann 159.
Mathias, Franz Xaver 9, 73, 274.
Mathieu, Emile 329.
Mathieu-Lutz, Mme 399.
Mathon, Verleger 260.
Matteo della Viola 196.
Matthay, Tobias 74; see Pianoforte.
Mattheson 57, 60—63, 213, 387, *77* ff., *87* f., *91*; ein Brief M.'s an J. Fr. v. Uffenbach *102.*
Matthew Locke; see Locke.
Mattioli, A. *395, 397.*
Mauduit, J. 398.
Mauguière 394, 396 f.
(Maurer, J. A. Schweitzer als dramatischer Komponist) 412.
Max Emanuel, Kurfürst v. Bayern 87.
—, Herzog v. Bayern 92.
Max Joseph III., Kurfürst v. Bayern 89.
Maximilian, Herzog v. Bayern. Seine Kompositionen auf der Wittelsbacher-Ausstellung 91.
— I., Kaiser 161, 210, *593.*
— I., Kurfürst v. Bayern 87.
(May, F. The Girlhood of Clara Schumann) 412.
Mayan, J. 328.
Mayer-Reinach, Albert 66, 74, 273 f., *103* f.
Mayr, Simon 296, 320.
Mayrand, Mary 400.
Mazurka 65, 75.
Mazzocchi, Domenico 322, *397, 452.*
—, V. *397.*
(McKilliam, A. E. A chronicle of the Popes) 412.
(McLeod, A. Plays and players in modern Italy) 412.
McNaught, W. G. 73.
Mean-tone temperament 198.
Mechanical labour and music 326c.
Medaillen s. Ikonographie.
Meder (Johann Gabriel) *390.*
—, Valentin *541.*
Mediaeval key-relationship (Frere) 33.
Mediant (Frere) 257.
Medici, Cosimo de' 190, 202.
—, Ferdinando de' 202.
Medii aevi, musica 8.
Mee, J. H. 71.
Méhul 218, 329, 398.
Meibom 158, 203.
Meißner 227.
Melanchton, Philipp 159.
Melani, Jacopo *397, 538.*
Mellot-Joubert, Mme 391, 396—399.
Melzer, Rudolf 3 f.
Menchaca, stenography 74, 172.
Mendelssohn, A. 150.
—, Moses *79.*
— -Bartholdy, Felix 106, 112, 213; M. and the London Philharmonic (Cummings) 234, 285. Ein Brief M.'s an Chopin 411, *587.*
Mendes, Mme B. 398.
Mendizábal, Pianistin 78.
Menendez y Pelayo *510.*
Ménestrels. van Aerde, M. Communaux et instrumentistes divers établis ou de passage à Malines de 1311 à 1790 [Extrait] (bespr. v. J. Wolf) 204, (bespr. v. van den Borren) 205 f.
Mengelberg, W. 177.
Mennicke, Carl 36, 410.
Menon, Tuttovale *453.*
Menuets in Finland (Andersson) *110.*
Merck 328.
Mercure Musical 154a.
Mereau, Sophie *137.*
Merian, W. Felix Platter als Musiker *272—285.*
Merry del Val (Rom) *207* f.
— (Madrid) *514.*
Mersenne 159, 194, 386.
Mersmann 372.

Merula, Tarquinio 160, 447, *532, 535.*
Meseguer y Costa, José *424, 521.*
Mesnier 392.
Messchaert, Johannes 365 f.
Mestdagh, K. 330.
Metaphrastes 289.
Metaphysics 316.
Metastasio, Pietro 272. Dramen, ausgew. u. übertragen von M. R. Schenck (bespr. v. A. H[euß]) 320 f.
Métra 257.
Meumann, E. 35, 418.
Meusel *71.*
Mewes, Gregor 268.
Meyer, Alfred *27, 31.*
—, Gregor *570, 577, 580, 583, 589* f., *595.*
Meyerbeer, Giacomo 112. Aufruf des Komitees für ein M.-Denkmal 147 f., 320, 323, 387, *352.*
Michael, Rogier 253.
Michaux 391.
Michielli *71.*
Midsummer Night's Dream 248a.
Mielczewski 57, 207.
Miescher, F. *272* f., *277.*
Mignard, Pierre *47* f.
Migne 157 f.
Mihalovich, E. von 187.
Milandre 398.
Milanuzij, Carlo *446, 451.*
Military-Band scoring (Carrillo) 30.
Milleran 63.
Milleville, Mme de 393, 395, 400 f.
Minet, Pianist 2.
Minissari, F. *397.*
Minozzi 160.
Miracle, The 174.
Mirey, H. 396.
Miscellanea musicae bio-bibliographica 9, 244, 412.
Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde H. 32 (anonym bespr.) 110, H. 33 (desgl.) 321.
Mitterer 405.
Mittermaier, Georg, Sänger 90.
Mizlaff, Obrist *297* f.
Mizler, Lorenz 60 f., 63, *91.*
Mocquereau, Dom A. 9, *208, 215, 217, 219, 224, 417* f., *420, 525, 527.*
Modes in secular music 22.
(Moffat, A. Our old nursery rhymes) 412.
Moißl, Franz 187.
Moléon *243.*
Molinari, P. *397.*
Molitor, Raphael. Über die Lieder des Münsterischen Fragmentes (Kleine Mitteilg.) *506.*
Molitor, Raphael. Wustmann, Walther's Palaestinalied (neue Fassung; gegen Mol.) *247—250.*
Moller, Jacob 156.
Moller, Johann 156—159, 161 f.
Mollica, Mlle 399.
Molokans (Lineff) 73, *553.*
Mondonville 44.
Monetarius, Stephan 207, *469, 472, 492.*
de Mongaultier *389.*
Monn, G. M. 189.
Monnais, Edouard *353.*
Monnier, Henri 107.
Montalant, Mme de 393.
Montan 226.
Monte, Arnaldus de *211, 215* f.
—, Philipp de. Caullet, L'origine malinoise de Ph. de M. (Aufsatz, bespr. v. van den Borren) 205.
Montéclair *59* f., *386.*
Montefiore, T. 374.
Monteux, Pierre 143, 400.
Monteverdi, Claudio 2, 4 f., 48, 160, 278, 282, 318, 322, 339; Aufführ. in Paris 398, *286, 292, 397, 444, 446, 533, 535* f., *542, 591.*
Moor, E. 391.
Moraleda *519.*
Morales, Christoforo 159, *383.*
Morand 289 f.
Moratelli, S. *397.*
Morawski, K. *463, 471, 473.*
Morel, Mme 397.
—, Jacques *386.*
Morgades *224.*
Morhange, Mlle A. et H. 393.
— -Quatuor 399.
Moritz, Herzog v. Hessen 46.
Moritz 380.
Morley, G. J., harps 302.
—, Th. 5, 188, 373, 387.
Mornart 97.
Morneweg *84.*
(Morold, M. Ant. Bruckner. — Hugo Wolf) 412.
Morphy 37.
Mortelmans 331.
Mortier *51.*
Moscheles, Ignaz 79.
Moscherosch, J. M. 157.
Mosel 111, 244.
Moser, Andreas. Briefe von und an Jos. Joachim s. Johannes Joachim 210 f.
Moses 42, 156, 159.
Mosewius, Th. 365.
Moszkowski, A. 36.
Motte-Lacroix, Pianist 392, 399.
Mottl, Felix 36, 417.
Moufle, Simon *41, 46* f.
Mouquet, J. 2.
Mouret 398.
Mozart, Leopold 5, 388.
—, Wolfgang Amadeus 3 f. Pantomimes 35, 98 f., 106. Mitteilungen für die M.-Gemeinde, H. 32 u. 33 (anon. bespr.) 110 u. 321. Dent, M.'s opera, the Magic

Flute (bespr. v. C. M[aclean]) 108 f., 118, 144, 152 f., 164—168. M. über Umlauf 170 f., 178, 180, 188 f. Schnerich, Gefälschte M.-Manuskripte 200 f., 218, 225, 228, 244, 247. Spohr und M. 294—299, 320, 326, 368, 374, 387, 389. Aufführ. in Paris 398 f., 412, *78, 128, 133, 139* f., *142* f., *167—171, 314, 337, 345, 347.*
Mozart, W. A. der Sohn 4.
Muczkowski, Joseph *473, 478.*
Müelich, Hans 82, 85 ff.
Mühlfeld, Christian 278.
Mühlmann 388.
Müller, Musiker am polnischen Hof *83.*
—, Donat 90.
—, G. E. 269.
—, Hans 246.
—, Hermann 9, 74, 405.
—, Johann 186.
—, Sebastian *298.*
—, Wenzel 294.
(— -**Freienfels**, R. Psychologie der Kunst) 281.
(— -**Söllner**, Die Register der menschlichen Stimme) 412.
München. Wallner, Die Musikalien in der Wittelsbacher Ausstellung der Kgl. Hof- u. Staatsbibliothek zu München 1911 82—92.
Münnich, Richard. Konkordanz und Diskordanz (im Anschluß an Stumpfs: Konsonanz u. Konkordanz) 49—56; dazu H. Riemann, Stumpfs Konkordanz und Diskordanz 96 f. Stanzel, Musikpsychologische Studien, H. 1: Der musikalische Standpunkt (Bespr.) 114; dazu Erwiderungen St.'s und Münnichs 152.
Münnich, Richard 48b, 148.
Münzer, Georg 4, 46.
Mugellini, Bruno † 203.
Muller de Beaupré, Mme 393 f.
Mundet, Jaime 421.
Munoa 405.
(**Music**: an anthology) 412.
Musical Association 171.
Musikbibliothek. Halle 68. Wittelsbacher Ausstellung München 82—92. Meiningen 278. Helmstedt 373. Ecorcheville, Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibl. Nationale. Vol. 1—3 (bespr. v. H. Springer) 379 f. P. Hirsch-Frankfurt a. M. 386 f. Chybiński, Die Musikbestände der Krakauer Bibliotheken von 1500—1650, *382—385.*
Musikbuch aus Österreich, Jahrg. 8 (bespr. v. Daffner) 110 f., Jahrg. 9 (anonym bespr.) 244.
Musikerkalender, Max Hesses Deutscher, für 1912 (anonym bespr.) 36, für 1913 (anonym bespr.) 410 f. Allgemeiner Deutscher, für 1913 (anonym bespr.) 407.
Musikgeschichte an den höheren Mädchenschulen in Sachsen eingeführt 106.
Musikinstrumente (s. a. die einzelnen Instr.). Kinsky, Katalog des Musikhist. Museums von W. Heyer in Cöln, Bd. 1: Besaitete Tasteninstr., Orgeln ... 38. Rey-Pailhade, Essai sur la Musique et l'expression musicale ... Les instruments de musique anciens et modernes (bespr. v. C. Sachs) 41. Fedeli, Notiz aus Torino über das Fonotomo Piazzano 107; ders. über Instrumente im Istituto mus. zu Firenze 201 ff. Hammerich, Das Musikhistorische Museum zu Kopenhagen. Beschreib. Katalog (bespr. v. C. Sachs) 210. Springer, Der Anteil der Instrumentalmusik an der Literatur des 14.—16. Jahrh. (Ausführl. Ortsgruppenbericht Berlin) 265—269. Fedeli, Notiz aus Italien über sardinische Launeddas in Rom 277 f. M. Koch, Abriß der Instrumentenkunde (bespr. v. Sachs) 380. Fedeli, Zampogne Calabresi *433—441.*
Musiklehre, Allgemeine. Auerbach, Die Grundlagen der Musik (bespr. v. L. Riemann) 149. Emmanuel, Histoire de la langue mus. (bespr. v. La Laurencie) 207 f. Parry, Style in musical art (bespr. v. Webb) 281 f.
Musikpsychologie s. Tonpsychologie.
Musiktheorie. Vivell, Vom Musiktraktate Gregors d. Gr. (bespr. v. P. Wagner) 41 ff. A. Chybiński, Die deutschen Musiktheoretiker im 16.—18. Jahrh. und die polnische Musik 56—65; a new notation (Menchaca) 74; 19-note (Sachs), 14-note (Sampaio) 100. Ergo, L'acte final de la Tragi-Comédie musicale: Les »aveugles Reformateurs« de la Notation musicale actuelle et les belles (!) Perspectives du système à 19 tons dans l'octave (bespr. v. Hammer) 109. Chybiński, Die Mensuraltheorie in der polnischen Musikliteratur der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. (bespr. v. Reiß) 207. Leichtentritt, Musikalische Formenlehre (bespr. v. Wetzel) 380 f. Wetzel, Elementartheorie der Musik (bespr. v. Bauer) 382. Schmitz, Harmonielehre als Theorie, Ästhetik und Geschichte der musikalischen Harmonik (bespr. v. Bauer) 414.
Musikunterricht. Fedeli, L'Insegnamento della composizione negli Istituti Musicali 92—96.
Mussard *391.*
Mustafà, Domenico 248c, †. Kurze Würdigung durch Fedeli 278.
Mustel, A. 394.
Mutin, A. 120.
Myconius, Jacob *282.*
—, Oswald *282.*

Mysliweczek *392.*
Myszkowski, Peter 250, 256.
Myth, music in (Felber) 32.
Myvyrian archaeologies 363.

N. C. s. Nicolaus Cracoviensis.
N. Ch. s. Chrzanow.
Nabuchodonosor 159.
Nachtigall, Organist in Åbo 419.
Nadermann 301.
Nägeli, Hans Georg *337.*
Nagel, Psychologe *30.*
—, Hans 204.
Nagel, Wilibald. G. Kaiser, Beiträge zu einer Charakteristik C. M. v. Webers als Musikschriftsteller(Bespr.) 36 f. Deutsche Musiker des 18. Jahrh. im Verkehre mit J. Fr. A. v. Uffenbach (Briefe von G. Ph. Telemann, Graupner, Schürmann, Mattheson, C. H. Graun, Glaser, Haas, Kolb) *69—106*; dazu Erwiderung von C. Valentin *507.*
Nagel, Wilibald 66, (Die Musik als Mittel der Volkserziehung. Wesen ... der Programm-Musik) 212, 273. Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag Frankfurt a. M. 386, *74, 90, 95, 102, 337, 507.*
Nanini, G. M. 253 f., 399.
Nansen, Sänger 396.
Nardini, Aufführ. in Paris 400, *390.*
National Sections of IMG., reports from 1—9, 187.
Nationalism in music (Forsyth) 279.
Naumann, Joh. Gottlieb. Verhältnis zu Fr. L. Ae. Kunzen 227—30.
Nauwach, Johann. Einstein, Ein unbekannter Druck aus der Frühzeit der deutschen Monodie (Nauwach: Arie passeggiate 1623) *286—296, 446.*
Navarra, F. *396* f.
Navoigille *388.*
Navratil, Karl 187 f.
Neefe, Chr. G. 220 f., 297, 359, *128, 139.*
Nef, Karl. Bericht über die Landessektion Schweiz 7 f. Kinkeldey, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrh. (Bespr.) 37 f. Kinsky, Katalog des Musikhistor. Museums von W. Heyer in Cöln, Bd. 1: Besaitete Tasteninstrumente, Orgeln ... (Bespr.) 38 f. Haydn-Reminiszenzen bei Beethoven *336—348.*
Nef, Karl 8, 66, 273, 316, *272, 274.*
Negri, Marc' Antonio *292.*
Nelba, Mlle 392.
Nelly-Martyl, Mme 397.
Nero 159.
(Nesieht, R., Beethovens neun Symphonien) 39, (Das goldene Zeitalter der Klaviersonate) 39.
Nettl, Paul. Ortsgruppenberichte Prag 325, 388.
die Neuberin *71.*
Neuberth 394 ff., 399 f.
Neudrucke der Ortsgruppe Berlin 79, 81.
Neufeld, Ernst 200, 385.
Neugebauer, Tenor 186.
Neukirch *76, 78.*
Neumann, Adolf 200.
Neureuther, Eugen 90 f.
Nève, Ant. 333.
New Israel community (Lineff) 73, *562.*
Newman, Ernest 48b.
Newsidler, Hans 62, *502.*
Nicolai, Otto. G. R. Kruse, O. N. Ein Künstlerleben (bespr. v. Schiedermair) 320.
Nicolaus de Capua 246.
— Cracoviensis *474, 493, 499* f, 504.
Nicot-Vauchelet, Mme 392, 399 f.
Niederlande. H. F. Wirth, Der Untergang des niederländischen Volksliedes (bespr. v. L. Riemann) 78.
Niemann, Walter. Die musikalische Renaissance des 19. Jahrh. 150, (bespr. v. Daffner) 412 f.
Nietzsche, Fr. (The Case of Wagner; N. contra Wagner; Selected aphorisms) 413, *381.*
Niewiadomski, Stan. Über Fr. Chopin (bespr. v. Ch[ybiński]) 39.
Niggli 381 f.
Nikisch, Arthur 236, 364.
Nikula, Violinist 419.
Nin, Pianist 393—397, 401.
—, J. J. (In the service of art) 413.
Nineteen notes in 8ve (Sachs) 100, 171.
Ninette à la cour (Sonneck) 102.
Niskanen, Toino 276.
Nocker, Mlle de 394, 398, 400.
Nörmiger, August 61, 324.
Nohl, Ludwig 180, 257, 260.
Norcome, John, in Copenhagen (Hammerich) 71.
Noren, G. 284.
Norlind, J. 56.
—, Tobias 9, 56, 62, 64, 75, 226, 324, *502.*
North Germany; see Germany.
Notation s. Musiktheorie.
Notizen aus:
Basel 316.
Berlin 29, 147, 276, 404.
Bethlehem (Pa.) 372.
Bologna 29.
Braunschweig 29.
Brüssel 317, 372.
Danzig 317.
Dessau 241.
Dresden 148, 241, 373.
Finnland 68.
Frankfurt a. M. 177.
Geising i/Erzgeb. 405.
Halle 68, 317.

Helmstedt 373.
Helsingfors 276, 373.
Hildesheim 177.
Insterburg 242.
Italien 201, 276, 317, 374, 405.
Kopenhagen 98, 203.
Krakau 98.
Leeds 177.
Leipzig 68, 98, 203, 318, 375, 406.
Lemberg 406.
Liège 177, 203.
London 30, 70, 99, 242.
Lübeck 148.
Meiningen 278.
München 375.
New York 278.
Oberscheden 406.
Paris 77, 106, 179, 375.
Preßburg 107.
Rohrau 318.
Rom 148.
Stuttgart 179, 278.
Torino 107.
Tübingen 179.
Weimar 375, 406.
Wien 375, 407.
Notker Balbulus *185.*
Nottebohm, G. 377, *129* f., *137*, *337*, *348*.
Notz, F. 242.
Nouguès, Jean 142.
Novaes, Mlle 394.
Novaro 391.
Nucius, Johannes *383*.
Nüßle, H., Sänger 214.
—, Wilhelmine, Sängerin 214.
Numbers transmuted in myths (Felber) 32.
Nurminen, Frl. 419.

Oberon, a Danish 248a.
Oberstram, Maria Magdalena *72*.
Oberthür 304.
Obrecht, Jakob 159, 268, 284, *184*, *570* f., *574*, *576*, *580*, *583*, *596*.
Obrist, Aloys 7, 29.
O'Callaghan, Raymond *523*, *525*.
Odermann, A. 368.
Odo 42.
Odon, Mme *52*.
Öchsler 66, 273.
Oedipus Rex 174.
Oeglin 185, *471*.
Oesterbotten *108*.
Oesterlein, Nikolaus *355*, *368*.
Österreich. Musikbuch aus Ö. (bespr. v. Daffner) 110 f.
von **Öttingen** 182.
Offenbach, Jacques 147.
Offenburger *281*.
Ogier, notaire *51*.
Oginski 414.
Ohlhoff, Sopran 370.
Okeghem 122, 373, 416, *185*, *187*, *532*, *570* f., *596*.
Oktaventeilung s. Musiktheorie.
(Oldfield, L. C. F. The Law of Copyright) 413.
Olénine-d'Alheim, Mme M. 391.
Oliva, Abbé *246*.
Ollander, Jakob *465*.
Olotzaga, Jean de, Architekt *425*.
Olympia 174.
O m a r i n i, Enrico. La Riforma di Ricc. Wagner (bespr. v. Daffner) 150.
Omnitonic pistons (Durant) 31.
O'Neill, Norman; see Stage-plays.
Ontrop, L. 321.
Opel *298*.
Oper. Dent, Mozarts opera, the Magic Flute (bespr. v. C. M[aclean]) 108 f. Pergolesi, La Serva Padrona übertr. u. bearb. v. Abert (anonym bespr.) 117. Hammerstein's season 142, classes 143 f. Heuß, Zu Umlaufs Singspiel »Die Bergknappen« 164—171. C. A. Martienssen, »Holger Danske«, Oper von F. L. Ae. Kunzen 225—232. Forsyth, Music and nationalism. A study of English opera (bespr. v. Webb) 279. E. Schmitz, L. Spohrs Jugendoper »Alruna« 293—299; dazu Notiz von Sonneck 406. Einstein, Rich. Wagner als Bearbeiter Rossinis 309 ff. Metastasio, Dramen, ausgew. u. übertragen von M. R. Schenck (bespr. v. H[euß]) 320 f. British opera 362. Spiro, Bayreuth in südlicher Beleuchtung 402 ff. Deutscher Bühnenspielplan (anonym bespr.) 409. Soubies et de Curzon, Documents inédits sur le »Faust« de Gounod (bespr. v. Prod'homme) 415. La Laurencie, Un émule de Lully: Pierre Gautier de Marseille *39—69*; dazu Erratum *400*. Fedeli, »La Molinarella« di Piccinni *302—321*, dazu Errata *507*. Hirzel, Der Text zu Wagner's »Liebesverbot« nach der Handschrift in Washington *348—382*. Sonneck, Italienische Opernlibretti des 17. Jahrh. in der Library of Congress *392—399*. Fehr, A propos d'une liste de livrets d'opéras *507* f.
O p i e n s k i, Henryk. Altpolnische Tänze aus dem 16. u. 17. Jahrh. Für Klavier bearb. (bespr. v. A. Ch[ybiński]) 324.
Opienski, Heinrich 63, *75*, *472*, *502*.
Opmeyer 160.
Oratorium. Springer, Bericht über Scherings Ortsgruppenvortrag in Berlin 214 f. Schering, Geschichte des O. Kleine Handbücher d. Musikgesch. Bd. 3 (bespr. v. Einstein) 321 f. Cavalieri, Rappresentazione, hrsg. v. Mantica u. Alaleona (bespr. v. Cahn-Speyer) 384 f.

Orazio della Viola 196.
Orchestral music; see Finland.
Orefice, G. 278.
Organum (Wolf) *34*, 211.
Orgas, Annibale *384* f.
Orgel. Kinkeldey, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrh. (bespr. v. K. Nef) 37 f. Kinsky, Katalog des Musikhistor. Museums von Wilh. Heyer in Cöln, Bd. 1: Besaitete Tasteninstrumente, Orgeln ... (bespr. v. K. Nef) *38* f. Organ-building 197, 211. Lahee, The Organ and its Masters (bespr. v. C. M[aclean]) 211 f. Biehle, Theorie der pneumatischen Orgeltraktur und die Stellung des Spieltisches *1—33*. Early English organs (Wolf) *36*. Schering, Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento *172—204*. Werner, Neue Beiträge zur Scheidt-Biographie *297—302*.
Orgiani, T. *397*.
Originality in music 236.
Orkneys 26.
Orlandi, Camillo *445*.
—, L. 282.
Orlandini, Icilio 76.
Ornaments. Article by J. A. Fuller Maitland 34, *543*.
Concerning their interpretation. The conventional signs. Dannreuther's treatise. Appoggiatura and acciaccatura. D. G. Türk the best authority for Bach ornaments. Tradition should regulate modern practice.
Ornithoparch, Andreas 42 f., 159, *383*, *469* f., *486*, *491* f.
Orpheus 156 f., 159.
Orpiszewski, L. 413.
Ortigue, Joseph d' *242*.
Ortiz, Diego 81, 190, 194.
de **Orto** *570*.
Ortsgruppenberichte:
Berlin 79, 152, 213, 265, 284.
Bruxelles 153, 185, 247.
Dresden 117, 214, 247, 385.
Frankfurt a. M. 385.
Helsingfors 79, 215, 418.
Jena 215, 420.
Kopenhagen 285.
Leipzig 80, 118, 153, 185, 247, 387.
London 119.
Paris 120, 154, 285, 388.
Prag 325, 388.
Osiander *468*.
Oswald, Alfredo 392, 395, 401.
Otaño, Nemesio *432*.
Ott, Hans 127, 185, 255.
Otto, J. 373.
Ottoboni, Cardinale *397*.
Oudot, Nicolas *386*.
Overskon 227.
Overture; the French (Prunières) 99; Wagner's early 326b.
Ovid 341.
Owrichter, Christopher *465*.

Pacelli, Asprilio *385*, *397*.
Pachelbel, Johann 367, 400.
Paderewski, Ignaz, Über Fr. Chopin (bespr. v. Chybiński) 39.
Paderewski, Ignaz *566*.
Paesiello 400, *302*.
Paesler, Karl *477*, *492*, *585*.
Paganini 45.
Pagliara, Rocco *303*.
Pagliardi, G. M. *397*.
Pagnerre 111.
Palestrina 158, 160, 207, 266, 278, 284, 317 f., 326, 335, 387, 400, 405, 418, *222*, *384* f.
Palissot 292.
Pallavicino, C. 282, *397*.
Pallenstein, Max 176.
Pamele, Ph. van 206.
Pamiers, Antonin de *516*.
Paminger *504*.
Pan 156, 159.
Pandora 59.
Pantomimes, Mozart's (Guettler) 35.
Paris. Music in 1848 (Prod'homme) 99. Ecorcheville, Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibl. Nat. Vol. 1—3 (bespr. v. Springer) 379 f. Prod'homme, La musique ancienne à Paris 389—401.
Parish-Alvars 303.
Parisius's Altmark folksongs (Sannemann) 100.
Parisot, Louis *390*.
Parisotti *294*, *542*.
Parry, Ch. H. H. Style in musical art (bespr. v. F. G. Webb) 281 f.
Parry, Ch. H. H. 76, 213.
Partenio, G. D. *396* f.
Pasino, Stefano *384*.
Pasquali *388*.
Pasquetti 321, 385.
Pasquini, Bernardo 177, 213, 400.
Pasquino, Schneider *87*.
Passow-Schäfersche Beiträge zur Anatomie ... 320.
Pasticcio, history of (Sonneck) 102.
Pastor, Kapellmeister *522*.
Pastorals, French (Laurencie) 72.
Patti, Adelina 415.
Pauer, Max 369.
Paul, Hermann *248*.
Paulet 396.
Pauli von Zell *282*.
Paumann, Conrad *187*, *499*.
Pawiński, A. *466* f., *502*.
Pax-Quatuor 397, 400.

Payan 393.
(Payer, O. Ottokar Ostrčil und die tschechische Opernbühne unserer Tage) 78.
Payne, John Knowles 248b.
Paz y Mella *510.*
Pearson 401.
Pedal, the pianoforte (Matthay) 224.
Pedrell, Felipe *205* f., *209, 222, 432, 520* f., *531.*
Peeters, Theophiel. Oude Kempische Liederen (Aufsatz, bespr. v. van den Borren) 204 f.
Peli, Francesco 89.
Pellegrin *386.*
Pellegrini, D. *397.*
Pelletier, Germaine 394.
Pellicer y Pagés, Joseph *404.*
Peñarroja, François *522.*
Penillion singing 24.
Penkert, A. Das Gassenlied, eine Kritik (bespr. v. L. Riemann) 212.
Penkiel, Bartholomaeus 57.
Pentatonic scale 25.
Pepoli, Graf C. 310.
Pepusch, Joh. Chr. 4, *73.*
Pergolese 4. La Serva Padrona, übertragen u. bearb. v. H. Abert (anonym bespr.) 117, 189, 215, 241, 400, *302* f.
Peri, Jacopo 47, 193, 196, 387, *397, 534, 536, 591.*
Périlhou 394.
Peronard *392.*
Perotinus 268.
Perreau, Xavier 396.
Persian scale, old 32.
de Perthuis, Graf 280.
Perti, G. A. *397, 399.*
Peruzzi, Antonio Maria *71.*
Pesch *391.*
Pesentius 160.
Petit, Sänger 398.
Petits riens, les 35.
Petrarca 46 f., *173, 446, 449.*
Petri, J. S. 60.
—, Jacobus 417.
Petrie 29.
Petrucci 266, 386, *449, 471, 576.*
Petzmair, Johann 91.
Peurl, Paul 69.
Pevernage, Andreas 378.
Pfohl, Ferdinand. Carl Grammann, Ein Künstlerleben (bespr. v. Daffner) 111.
von der Pfordten 67, 274.
Pfranger 414.
Philammon 159.
Philharmonic Centenary. Article by W. H. Cummings 233. The 100-year history set out.
Philidor 400.
Philipp II. von Spanien *509.*
— V. von Spanien *512, 514.*
Philipp, Mlle 393.
—, J., Pianist 392 f., 399.
Philippi, Archivdirektor *506.*
—, Maria 365, 370.
Philomathes *383, 470.*
Pianoforte s. Klavier.
Piatti 401.
Piazza-Chaigneau, Mme 393.
Piazzano, Geremia 99, 174.
Picchi, G. 62.
Piccinni, Nicolo 69, 201, 225, 227, 257 ff.; ein Brief von ihm 263 ff., 400. Fedeli, »La Molinarella« di P. *302—321,* dazu: Errata *507.*
Pichl, W. 400.
Pichler *388.*
Pick-Mangiagalli 177.
Pickart 378.
Pictures, instruments portrayed in (Scheurleer) 101.
Piechowska, Elisabeth 393, 397.
Pielke, Walter 5.
(Pieper, C. Anleitung zum Kontrapunktieren) 111.
Pierné, G. 398.
Pierre de Léon *511.*
— de Pise *511.*
Pignatelli e Branciforti, Marianna *303.*
Pignatta, P. R. *397.*
Pijoan *209, 221.*
Pilcz, Alexander 189.
Pilznig, Johann *299.*
Pincherle, Marc 65.
Pinell 401.
Pinocci *469.*
Piotrkovita, Johannes *470.*
Piovano, Francesco *392* f.
Piretti, Gaetano *71.*
Pisani, A. *397.*
Pistocchi, F. A. *397.*
Piston instruments (Durant) 31.
Pitel *41.*
Pitsch, G., Gambist 393.
Pius X., Papst 74. Reform der Kirchenmusik 317, *206, 529.*
Pizzetti, Ildebrando 98.
Plamondon, Mlle 395.
—, Tenor 395 ff., 400.
Planck 403.
Plaß, Ludwig 4.
Platter, Felix. Merian, F. Pl. als Musiker *272—285.*
—, Thomas *272* ff., *278* ff., *285.*
—, Ursula *273.*
Plautus *274.*
Playford 21, *532.*
Plessis, Yve 291.
Pleyel 280.
Plutarch *425.*

Pocci, Graf Franz von 88, 90 f.
Pohl, Richard 10, 40.
Pohle, Samuel *298.*
Poinsot, Mme 395.
Poirée, E. 199.
Poißl, Johann Nepomuk von 294 f.
Pol, Mgr. *421.*
Polen. A. Chybiński, Die deutschen Musiktheoretiker im 16.—18. Jahrh. u. die polnische Musik 56—65. Dances (Norlind) 75. Opera (Opienski) 75. Chybiński, 1. Beiträge zur Geschichte der königl. Rorantistenkapelle 2. Die Mensuraltheorie in der polnischen Musikliteratur der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. (bespr. v. Reiß) 207. Reiß, Nic. Gomółka und seine Psalmen-Melodien 249—257. Altpolnische Tänze aus dem 16. u. 17. Jahrh. Für Klavier bearb. v. H. Opienski (bespr. v. A. Ch[ybiński]) 324. Chybiński, Polnische Musik und Musikkultur des 16. Jahrh. in ihren Beziehungen zu Deutschland *463—505.*
Polinski, A. 249, *473.*
Pollain 397.
(Pollard, P. Masks and minstrels of new Germany) 413.
Pollaroli, A. *398.*
—, C. F. *99, 398* f.
Pollini, Cesare † 203.
Polonäse 60—64, 75.
Polska (Andersson) *109.*
Polter, D. *277.*
Polyglot, the IMG. publications 154b.
(Pommer, J. Die Wahrheit in Sachen des österreich. Volksliedunternehmens) 244.
Pompadour, Mme de 287 f.
Ponsature *44.*
Pontifical choir 248c.
(Poole, R. L. Seb. Bach) 413.
Popular melodies (Launis) 72.
Popularization of scores (Reysschoot) 99.
Porfiri, P. *398.*
Porges, Heinrich 80, 143.
Porpora 400.
Porta, G. della *398.*
Portman 348.
Posch, Isaac 373.
Pothier, J. 405, *208, 217, 407.*
Potocki *502.*
Pougin, A. 307, (Marie Malibran) 413, *45.*
Pouillet *5.*
Poulet, G. 392, 394.
Praetorius, Barth. 69.
—, Ernst 207, *469, 492.*
—, G. *383.*
—, Hieronymus 160.
—, Michael 58, 68, 85, 194, 214, 373, 387.
Prafanger 414.
Prag. Rychnowski, 50 Jahre Deutscher Männergesangverein in Prag (bespr. v. Daffner) 212.
Pratt, Waldo S. 216.
Prault le jeune 290.
Prendergast; see Wesley.
Prentice *538, 542.*
Preti, Girolamo *452.*
Price, John, in Copenhagen (Hammerich) 71.
Primitive Musik. Stumpf, Die Anfänge der Musik (bespr. v. Rietsch) 180 ff. Thuren and Thalbitzer, The Eskimo Music (bespr. v. Hohenemser) 182 ff. v. Hornbostel, Arbeit und Musik (Ablehnung von Büchers Theorie des Ursprungs der Musik aus der Arbeit) 341 bis 350.
Prinner, Johann Jacob 88.
Printz, Wolfgang Kaspar 57, 158 f.
Procházka, Rudolph Freiherr 325.
Prod'homme, J.-G. Ortsgruppenberichte Paris 120, 154, 285 f., 388. Une aventure d'amour de Berlioz 137—142. Lettres de Gluck et à propos de Gluck (1776-1787) 257—265. La musique ancienne à Paris 389—401. Soubies et de Curzon, Documents inédits sur le »Faust« de Gounod (Bespr.) 415.
Prod'homme, J.-G, et Dandelot, A. Gounod, sa vie et ses œuvres, d'après des documents inédits (bespr. v. Closson) 111 f.
Prod'homme, J.-G., 99, 120, 287, 291.
Prohaska, Karl 188.
Proske library at Ratisbon (Weinmann) 104.
Prossnitz, Adolf 188.
Prüfer, Arthur. Reuß, Fr. Liszt in seinen Briefen (Bespr.) 39 ff. Ortsgruppenbericht Leipzig 80.
Prüfer, Arthur 7, 67. Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag Leipzig 80, 98, 118, 273, 284.
Prüfungsordnung, eine neue, für Organisten 404.
Prunières, Henry 99, 279, 371.
Psalmen. Reiß, Nik. Gomółka und seine Psalmen-Melodien 249—257.
Psyche, Locke's (Cummings) *125.*
Psychophysiology and music (Calvocoressi) 30.
Ptaśnik, Jan *463* f.
Puccini 409.
Pugnani 247, 400.
Pugno, Raoul 400.
Pujol, F. *209.*
Puliti, Gabriel *384.*
(Pulvermacher, B. Die Schule der Gesangsregister als Grundlage der Tonbildung) 39.

Punto, Giovanni *392.*
Purcell 5, 400, *538.*
Puteanus, Erycius 158.
Pythagoras 156 f.

Quadflieg 405.
Quantz, Johann Joachim 69, 178, 200, 367. Q.-Denkmal angekündigt 406, 420, *387* f.
Quarter-tones (Stein) 104.
Quarterly Review 198.
Queen's Hall orchestra 236.
Quesnada, F. *398.*
Quickelberg, Samuel 86 f.
Quittard, Henri 120, 154b, 236.
Quo vadis by Nouguès 142.

Raabe, P. 375.
(Raczyński, B. Musiktheorie, ein Elementarschulbuch [polnisch]) 39.
Radecke, Eduard 8, 67, 274.
Radom, Nikolaus von *472, 474* f., *503.*
Radoux, Théodore 329.
Rafael Sanzio 194, 196.
Rahbeck, K. L. 228.
Raif, O. *26.*
Raillard *238* f.
Ramann, Bruno 90.
Rambaut de Vaqueiras 276.
Rameau, J. Ph. 69, 77, 106, 244, 279. R. und Rousseau 288 f., 366, 387, 389. Aufführ. in Paris 400, 407, *67, 388.*
Ramis de Pareia, Bartholomeo 42, *383, 469.*
Rantanen, Sänger 419.
Ranzow, Hinrich 159.
Rasi, Francesco *536.*
Rasse, J. 330.
Rathgeber, Valentin 357 f.
Ratisbon, Proske library at (Weinmann) 104.
Rattay, Kurt. Die Ostracher Liederhandschrift und ihre Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes (bespr. v. K. Fischer) 150 f.
Raugel 286, 396 f.
Raunay, Mme 394 f., 398, 401.
Raupach 118.
Rautenstrauch, Johannes. Werner, Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels (Bespr.) 45.
Rautenstrauch, Johannes *298.*
Raveau, Mlle 395 f.
Ravn, V. C. *114.*
(Raybould, W. London bells) 413.
Raymond Béranger IV de Barcelone *423, 523.*
Rebel, J. F. *53, 56, 59.*
Rebours, J. *386.*
Recio, Pianist 393, 395 ff., 401.
Redcliffe, St. Mary 313.
Redenbacher, Else. F. F. Chopin [Reclam Nr. 5327] 39, (bespr. v. Chybiński) 413.
Redford, John 211.
Reform der Kirchenmusik durch Pius X. 317, 405.
Reger, Max. Hehemann, M. R. (bespr. v. Daffner) 410, *154, 171, 532.*
Reginelli, Nicolò 308.
Regnard 159.
Regnault de Solier, Mlle *40.*
Rej *502.*
Reibhandt, Christoph *301.*
Reich, Johann Jakob *70.*
Reichardt, J. F. 60, 64, 228, 248b, 309, 359, 387, 420.
Reichenbach, M. von, Sängerin 4.
Reichert, Arno. Ortsgruppenbericht Dresden 385.
Reichert, Arno 214.
—, Irene 392, 400.
(Reimann, H. Joh. Seb. Bach. Hrsg. v. B. Schrader) 381, 413.
Rein (Wilhelm) 29.
Reinards *390.*
Reinecke, Carl *337* f.
Reiner 159.
Reinhardt, Max 174.
Reiß, Josef W. Chybiński, 1. Beiträge zur Geschichte der königl. Rorantistenkapelle. 2. Die Mensuraltheorie in der polnischen Musikliteratur der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. [beide polnisch] (Bespr.) 207. Nik. Gomółka und seine Psalmen-Melodien 249—257.
Reiß, Joseph W. (Melodye spalmove Mik. Gomółki) 413, *504.*
Renard *400.*
Renaud, Sänger 398.
Renié, Mlle H. 401.
Repertoir. H. Löwenfeld, Unser R. (anon. bespr.) 110.
Report; historical reports to date from National Sections 1—9, 187. (R. of the 4. Congress of the IMG London 1911) 414.
Resinarius, B. *504, 587.*
Resonanz s. Gesang.
Réti, R. 244.
Reuß, Eduard, Fr. Liszt in seinen Briefen (bespr. v. Prüfer) 39 ff.
Reuß, Eduard 80.
Révész, Géza. H. Riemann, Tonhöhenbewußtsein und Intervallurteil (ausführl. Kritik gegen Révész) 269—272.
Revue musicale (Paris) 154a.
Rey-Pailhade, Emile de. Essai sur la musique et l'expression musicale ... Les instruments de musique anciens et modernes (bespr. v. Sachs) 41.
Reyer 112.

van **Reysschoot**, Dorsan 99, 154.
Rhaw, Georg 185, 194, 214, 255, 268, *383, 469, 572.*
Rheder, Hans *467.*
Rheinberger, Joseph 90, 369, *532.*
Rhené-Baton 153, 395.
Rhetz, Levin August *96.*
Rhodes, Siege of (Cummings) *122.*
Rhythm, irregular in Folk-tunes 22; old music (Mayer-Reinach) 74.
Riaño *417, 426, 430* f., *511* ff., *521.*
Riccoboni *387.*
(**Richard**, E. History of German civilisation) 414.
Richard Löwenherz 386.
Richardson 401.
Richart, Lorenz *282.*
Richey *77, 80, 85, 91.*
Richir, Mme, Sängerin 2.
Richter, Elise. Wie wir sprechen. 6 volkstüml. Vorträge (bespr. v. Seydel) 244 f.
Richter, F. X. *134, 391.*
—, Hans 335, 403.
—, O. 148, 200, 214, 373.
Ricordi, Giulio †. Kurzer Nachruf von Fedeli 375.
Riedin, Jacob *280.*
Riedl, Johann 380.
Riemann, Hugo. Bericht über die Landessektion Sachsen-Thüringen 7. Stumpfs »Konkordanz und Diskordanz« 96 f. Tonhöhenbewußtsein und Intervallurteil (Kritik gegen Révész) 269—272. Notiz zu Chrzanowskis Rundschreiben »An die Komponisten aller Nationalitäten« 418. Der »Basso ostinato« und die Anfänge der Kantate *531—543.*
Riemann, Hugo. L. van Beethovens Leben s. Thayer, A. W. 114 ff. Ausgewählte Kammerkantaten aus der Zeit um 1700 (je 1 von: Alveri, Gaffi, A. Scarlatti, Greber, Albinoni, Astorga) (anonym bespr.) 184. Ausgew. Werke v. Steffani, T. 2: Alarico, hrsg. (bespr. v. Abert) 282 f.
Riemann, Hugo 4, 7, 35, 49, 52, 55 ff., 67, 79, 80a, 117 f., 122, 125, 128, (Musikgesch. in Beisp., T. 2) 151, 153, 203, 208, 215, 245, 265 f., 273, 311, 319, 321, 339, 381 f., 383, 385 f., 410, 414, *102* f., *127, 129, 135, 138* f., *171, 172—175, 177, 181* f., *185, 188, 339, 341, 346, 389, 444, 448, 475, 565, 567.*
Riemann, Ludwig. H. F. Wirth, Der Untergang des niederländischen Volksliedes (Bespr.) 78. A. Ritschl, Die Anschlagsbewegungen beim Klavierspiel (Bespr.) 114. F. Auerbach, Grundlagen der Musik (Bespr.) 149. Bösenberg, Harmoniegefühl und Goldener Schnitt.— Die Analyse der Klangfarben (Bespr.) 206 f. Penkert, Das Gassenlied, eine Kritik (Bespr.) 212.
Riemann, Ludwig. Das Wesen des Klavierklanges (bespr. v. Tetzel) 113, dazu Erwiderung von R. 151 f.
Riepel, Joseph 60, 65.
(**Ries**, G. Orgeldienst u. Volksschullehrer) 321.
Rietsch, Violinist 186.
Rietsch, Heinrich. Stumpf, Die Anfänge der Musik (Bespr.) 180 ff.
Rietsch, Heinrich 8 f., 67, 187 f., 274, 325. Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag Prag 325.
Rietschel, Georg 37.
Rihener, Fridericus *279.*
(**Rimington**, A. W. Colour-music) 414.
Ringelhardt *351* f.
Rinskopf 333.
Rinuccini, Ottavio *290.*
Ripert *44* f.
Ripoll *240* f., *246, 417.*
Ripollés, Vincent *520* f.
Risler, Edouard 394, 400.
Rist, Johann 160, 356 ff.
Ritschel, Bildhauer 40, 80.
Ritschl, A. Die Anschlagsbewegungen beim Klavierspiel (bespr. v. L. Riemann) 114.
Ritschl, A. 152.
Ritter, Hermann 37.
Rius, Emmanuel *529* f.
Riva, G. *398.*
Robert, J. 332.
Robert le Pieux, König *421.*
Robertus, ein Pariser *274.*
— **Carnotanus** 159.
Robur, Mlle 395.
Rochechouart, Comte de 259.
Rochlitz, Friedrich 309.
(**Rockstro**, W. S. Mendelssohn. New. ed.) 414.
Roda, Cecilio de 100.
Rodolphe, Jean-Joseph *391.*
Roellens 391.
Roels 332.
Rönning, Petersen 227.
Röntgen, Julius 390.
(**Roese**, O. Strauß' Salome) 245.
Roeser *391.*
Roger I. le Jeune, König von Sizilien *511.*
Roger 263.
—, Max 401.
— -Miclos, Mme 399.
(**Rogowski**, J. M. F. Chopin [polnisch]) 41.
Rokoko period 154b.
Rolland, Romain 385, *387.*
Rollenhagen 159.
Roller 119.

(Rolleston, T. W. Myths and legends of the Celtic race) 414.
Roman de Fauvel 266.
Romano, Remigio *290.*
Romanus, Papst *511.*
Romberg *134.*
Ronald, Landon 80c, 242.
Rondel *43.*
Rondelet, Guillaume *274, 279.*
Rootham, Cyril B. 100.
"Roots" 171.
Rore, Cipriano de 85 f., 250.
Rosa, Salvator 388. Aufführ. in Paris 400.
Rosadi. Bericht über seine Reformvorschläge zum Urheberrecht 374 f.
Rosé, Arnold 154, 188 f., 398.
Rose, Christian 155, 157—161.
Rosenkrantz, Joh. Reinhard *106.*
Rosenmüller, Johann 69.
Rosenthal, Felix 188.
Rosiers, Charles *59.*
Rossi, Fr. 400, *398.*
—, Luigi *533, 541* f.
—, Nino 392, 401.
—, Salomone *444, 447, 532.*
—, V. 196.
Rossini 21, 185. Einstein, Rich. Wagner als Bearbeiter R.s 309 ff., 387.
Rossmer, Ernst 143.
Rostand, Alexis *45.*
Roswick *469.*
Rotenbucher, E. *277.*
Roth, Franz *464.*
Rotta, Antonio 408.
Rottmanner, Eduard 90.
Roumania, Folk-music in (Sihleanu) 101.
Round, English (Wolf) *35.*
Rousseau, Jean-Jacques. Cucuel, Notes sur J.-J. R. musicien 287—292, 308, 371, 375, *58, 388.*
—, L., Viole d'amour 398.
Roussel 177.
Roux, Pauline 399.
Rovetta, G. 160, *398.*
Rovettino *398.*
Rovira, J. *246, 530.*
Royal Academy annual opera 143; history 144.
Royal Choral Society 237.
Royal College annual opera 143.
Rubato (Matthay) 224.
Rubini 310.
Rubinstein *26.*
(Rudall, H. A. Beethoven. New. ed.) 414.
Rudel, Jaufre 386.
Rudhart, F. M. 88 f.
Rué, Miguel *207, 401* f., *421.*
Rückbeil-Hiller, Sängerin 369.
Rückward, Fritz 321.
Ruffo, Vincenzo *453.*
Ruggeri, G. M. *398.*
Rule Britannia 23.
Rules of the Society in English 286a.
Rummel, Walter Morse 390, 392.
Runddans (Andersson) *109.*
Rung, Frederik 225, 232, 248b.
—, Henrik 225, 283.
Russia, little, Folksongs (Kolessa) 71.
Rust, Friedrich Wilhelm 385, 401.
Ruta, Riccardo. Storia dell'Arpa. P. 1. 282, (bespr. v. Sachs) 414.
Ruta, Riccardo 410.
(Rutkowski, Z. Gesang u. Musik in der Elementarschule [polnisch]) 41.
Rutz 48a, 418, *171.*
—, B. (Die Chorknaben zu Neustift) 151.
—, Ottmar (Musik, Wort und Körper a.'s Gemütsausdruck) 151, *171.*
Rybiński, Matthäus 250.
Rychnowski, Ernst. 50 Jahre Deutscher Männergesangverein in Prag (bespr. v. Daffner) 212.
(Rychnowski, E. Fr. Liszt) 78.
Ryder, Johannes *466.*

Sabadini, B. *396, 398.*
Sabbatinus 160.
Sabini, Hippolito *385.*
Sabinus, Georg 159.
Sablayrolles, Maur. A la Recherche des Manuscrits grégoriens espagnols. Iter hispanicum *205—247,* Fortsetzung *401—432,* Schluß *509—531.*
Sacchini 178, 225, 264, 401.
Sachs, Curt. Rey-Pailhade, Essai sur la musique . . . Les instruments de musique anciens et modernes (Bespr.) 41. Gáscue, Historia de la sonata (Bespr.) 78. Hammerich, Das Musikhistorische Museum zu Kopenhagen. Beschreibender Katalog (Bespr.) 210. Briefe von und an Jos. Joachim, hrsg. v. Joh. Joachim u. A. Moser. Bd. 1 (Bespr.) 210 f. Reste altgriechischer Musik, Aufführungsbericht 372. M. Koch, Abriß der Instrumentenkunde (Bespr.) 380. Grossi, L'Arpa e il suo meccanismo (Bespr.) 410. Ruta, Storia dell' Arpa. P. 1 (Bespr.) 414.
Sachs, Curt *5, 400.*
—, Hans 414.
—, M. E. 100, 171.
Sachsen-Thüringen, Landessektion 7.
Sacrati, F. P. *398.*
Saïler, H. 396.
Saillard-Dietz, Mme 399.
Sailler 396.
Saint Foix 290 f.
—, G. de 118, 184, 279, 375.
Saint Georges *391.*
Saint-Saëns, Camille 77, 106, 112, 239, 375, 391 f.
Sajon, C. *398.*

Sala, Ant. 392, 398, 400.
Saldoni, Balthasar 306.
Salieri 228 f., 257, 261, ein Brief von ihm 262 f.
Salis-Seewis 219.
Salmenius, Johannes 419.
Salo, Gasparo de, Geigenbauer 58.
Saloman, Siegfried. Ein Brief Liszts an ihn *565* f.
Salome 199.
Salomo 156, 159.
Salx, Arnaud *50* f.
Salzwedel 100.
Sambola, Narcisse *421.*
Sammartini 201, 318, *388.*
Sampaio, José Pereira de 100.
Samuel, Adolphe 329.
Sances, G. F. *398.*
Sancha, Kardinal *515, 519.*
Sanchez, Hilario *432.*
Sand, George 280, 411, 413.
Sandberger, Adolf 8, 67, 83, 85, 87, 158 f., 205, 209, 219, 274, 339, 383, *129, 139, 288.*
Sanderson, Mlle 390, 398, 400.
Sandrin *499.*
Sansecondo, Jacopo 196.
Santa Maria, Thomas de 37, *491* ff.
Santini 225.
Santis *387.*
Saporta *274* f., *279.*
Sarnow, Bibliothekar *74.*
Sarri, Domenico *73.*
Sarto 123.
Sartorio, A. *398.*
—, G. *397* f.
Sartorius 4, 284.
Sauer, Emil 391.
Saunières, P. de 391 f., 396, 399.
Sauvel *391.*
Savarit, Jean *50.*
Saxe, Adolphe 211.
Scale architecture 32.
Scalerus, Johannes *276.*
Scandellus, Antonius *385.*
Scaranius 160.
Scarlatti, Alessandro 69. 1 Kantate, hrsg. v. H. Riemann (anonym bespr.) 184, 230 f., 250. Aufführ. in Paris 401, *345, 398.*
—, Domenico 69, 98, 154, 247. Aufführ. in Paris 401, *99, 387.*
Schäfer, Karl L. 319 f., *30* f.
Schafhäutl, von 71.
Schalk, Franz 143.
Scharffenberg, Mathias *468* f.
—, Stanislaus *468.*
Scharlitt, Bernard. Chopins gesammelte Briefe. Zum ersten Male hrsg. u. getreu ins Deutsche übertr. 149, (bespr. v. Chybiński) 408.
Schatz, Albert *392* f.
Schechinger, J. *500.*
Schedel, Hartmann 83 f.
—, Hermann 83 f.
Scheffer *2.*
Schegar, Franz 416.
Scheibe, J. A. 60—63.
Scheibler, L. Altmann, Kammermusik-Literatur (Bespr.) 180. R. Schütz, St. Heller, ein Künstlerleben (Bespr.) 381 f.
Scheidemantel, Johann *300.*
Scheidt, Christian *299* ff.; zwei Bewerbungsschreiben von ihm *299* f.
—, Gottfried *297, 299, 301.*
—, Samuel 45, 68, 160, 373, 419. A. Werner, Neue Beiträge zur Sch.-Biographie *297—302.*
Scheiffelhut, J. 69.
Schein, Joh. Hermann 28, 45, (Sämtl. Werke hrsg. v. Prüfer, Bd. 4, 1) 46, 68 f., 160, 203, 214, 247, 284, 356, 373, (Werke 4, 2) 385.
(Schellenberg, E. L. Hugo Wolf) 245.
Schelling, Pianist 391.
Schembek, Bartholomaeus *466.*
Schenck, Maxim. Rudolf. Metastasio, Dramen. Ausgew. u. übertragen von M. R. Schenck (bespr. v. A. H[euß]) 320 f.
Schenk, Johann *153* f.
Schering, Arnold. W. J. v. Wasielewski, Die Violine und ihre Meister, 5. Aufl. v. Wald. v. Wasielewski (Bespr.) 43 ff. Zur Geschichte des begleiteten Sologesangs im 16. Jahrh. 190—196. Das 6. deutsche Bachfest in Breslau 365—368. Zustimmung zu einer Erklärung Chybiński's gegen einige Irrtümer Sch.'s. 418. Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento *172—204.* Die Notenbeispiele in Glareans Dodekachordon *569—596.*
Schering, Arnold. Geschichte des Oratoriums. Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, hrsg. v. Kretzschmar, Bd. 3 (bespr. v. Einstein) 321 f.
Schering, Arnold 7, 67, 88, 118, 121, 126. Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag Leipzig 185 f. Programm seines Collegium mus. 203. Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag Berlin 213 f., 215, 247; über Instrumentalmusik des 14.—16. Jahrh. (Ortsgruppe Berlin) 265—269, 273, 282, 285, 318, 384 f., 388, 416 f. Erklärung Chybiński's gegen einige Irrtümer Sch.'s in dessen »Niederländischer Orgelmesse« nebst Sch.'s Zustimmung dazu 418.
Schetelig, Julius 210.
Scheurleer, D. F. 8, 101, Mitteilung betr. seine Kataloge 286.
Schidenhelm 393.

Schiedermair, Ludwig. G. R. Kruse, Otto Nicolai. Ein Künstlerleben (Bespr.) 320.
Schiedermair, Ludwig 66, 219, 273, 296.
Schikaneder 108.
Schill, Ferdinand von 90.
Schiller, Charlotte von *137* f.
—, Friedrich von 40, 80, 358, 376, *137*.
Schilling-Ziemssen 385.
Schillings, Max 369 f.
Schiltkraw(t), Georg *466*.
Schindelmeißer 311.
Schindler, Anton 37.
Schinn, Georg, Flötist 90.
Schletterer 406.
Schleusing, Elias *301* ff.
Schlick, Arnold *492*.
Schlöger, M. 189.
Schmid, Otto 89.
—, Willy 8, 67.
Schmidt, K. 218.
—, Leopold 4, 321.
Schmiedl, Friedrich 326.
Schmitt, Abbé (Joseph) *390*.
Schmitz, Eugen. Louis Spohrs Jugendoper »Alruna« 293—299, dazu Notiz von Sonneck 406.
Schmitz, Eugen. Joh. Staden, Ausgew. Werke, hrsg. Bayr. Denkmäler 8, 1 (bespr. v. Chybiński) 324. Harmonielehre als Theorie, Ästhetik und Geschichte der musikalischen Harmonik 151, (bespr. v. Bauer) 414.
Schmitz, Eugen 67, 87, 274.
—, F. R. 392.
Schneider, Univ.-Musikdir. 67.
—, Friedrich 213.
—, Louis *103* f.
—, Max 5, 9, 79, 153, 240, 242, 368.
Schnerich, Alfred. Gefälschte Mozart-Manuskripte 200 f.
Schnerich, Alfred 188, (Unsere Kirchenmusik u. P. Mich. Horn) 381.
Schniczer, Joannes *464*.
Schniep, Ulrich 86.
Schober, Franz von 375.
Schobert, Johann 118, 296, 388.
Schöffer 185, 386.
Schönauer, Diebold *276*, *278* f., *281*.
Schönberg, Arnold 239.
(Schönhagen, E. s. Kück) 180.
Schöpf, Thomas *274*, *277* f.
Scholz, Bernhard. Verklungene Weisen 41, (bespr. v. H[euß]) 381.
Schop, Johann 69.
Schottis in Finland (Andersson) *112*.
Schramm, Pianist 393.
—, Melchior *284*.
Schreiber, Mlle 394 ff., 398, 400.
Schreyer, J. (Lehrbuch der Harmonie und Elementarkomposition nebst Schlüssel) 114, 414.
Schröder, H. *85*, *90* f.
Schröter, J. F. 373.
—, Leonhart 250.
Schubart, Ch. D. 358 f.
Schubert, Franz 106, 185, 318, 387.
—, Tobias Henrich *90*.
Schubiger, Anselm *185*.
Schünemann, Georg 5, 269.
Schürmann, G. K. *73* f., *81*, *95* ff.; neun Briefe Sch.'s an J. F. v. Uffenbach *98—102*.
Schütz, Heinrich 5, 7, 45, 68 f., 160. Werke in Hildesheim gefunden 177, 367, 373. Aufführ. in Paris 401, *287* f., *292*, *296*, *535*, *541*.
Schütz, Rudolf. Stephen Heller, ein Künstlerleben 151, (bespr. v. Scheibler) 381 f.
Schultz, Organist in Åbo 419.
—, Sänger 404.
—, D. (Heilkraft des Gesanges) 245.
Schultze, Helene 387.
Schulz, Bibliothekar in München 92.
—, J. A. P. 178, 226, 228 f., 231, 359.
Schulze-Uhlig, Hilde, Sängerin 214.
Schumann, Friedrich Theodor *392*.
—, Georg 3, 365.
—, Robert 106, 309. Marie Wieck, Aus dem Kreise Wieck-Sch. (bespr. v. Abert) 323 f., 382, *356*.
— -Heink, Ernestine 404.
Schwarcz, Jorge Stenczil *464*.
Schwartz, Rudolf. Zur Neuausgabe der Haßlerschen Madrigale. Erwiderung an Einstein nebst dessen Antwort 46 ff., dazu In eigner Sache 79.
Schwartz, Rudolf. Antwort Einsteins an Schw. betreffs Haßler 47 f., *448* f.
Dr. Schwarz, Baß 326.
Schwarz, Hans, Holzschneider 209.
Schwarzenberg, Maria Gräfin 46.
Schweitzer, Albert 48b, (J. S. Bach, English transl. by E. Newmann) 114 u. 415, 326d. Orgelvortrag in Frankfurt a. M. 385.
Schweiz, Landessektion 7.
Schweizer, Anton 229.
Schwemmler, Johann Baptist *299*.
Schwieger, Jakob 357.
Schwindel *134*, *390*.
Scores popularized (Reysschoot) 99.
Scoring for military bands (Carrillo) 30.
Scott, Darby, in Copenhagen (Hammerich) 71.
Scottish folk-song; see British.
Scribe *350*, *352* f.
Sczęsny *464*.
Sebald, Amalie 116.
Sebastiani, Johann 4.
Sebenico, G. *398*.
Sechiari 395 f., 398.

Seckhein, Georg 87.
Secular idiom and church-music (Hadow) 70.
Seiffert, Max. Friedrich d. Gr. Flöte spielend (ein Bild betr.) *400.*
Seiffert, Max 3 ff., 57, 65, 79, 148, 367, *337.*
Seifriz 179.
Seklutian, J. *505.*
Seld 205.
Selig, Stenczil *464.*
Selin, E. 215.
Selle, Thomas 356.
Selva, Blanche 391, 393, 397 f., 401.
Senaillé 401, *386.*
Senfl, Ludwig. S.'s Bild im Münchener Codex 84 f., 159, 186, eine Medaille S.'s in Stockholm 209, 2 Töchter 209, 210, 268, 387, *504* f., *569—573, 590, 595.*
Sermisy, Claude de 207.
Serrano, Gregorio *519.*
Sertorius *425.*
Servières, G. 381 f.
(Setaccioli, G. Debussy. Übers. v. Spiro) 114.
Setz, G. 401.
Severi, Francesco *446.*
Séverin, Orgelbauer 205.
Sévigné, Mme de *44.*
Seydel, M. E. Richter, Wie wir sprechen. 6 volkstüml. Vorträge. (Bespr.) 244 f.
Seydelmann 230.
Seydler, Anton 188.
Seyfried, Ignaz von 312.
Sgambati 395.
Shakespeare 188, 276, 401, 419, *380.*
Sharp, C. J. 22, (English folk-carols) 415.
Shedlock, J. S. *130, 337, 340.*
(Shelley, H. C. The British Museum) 415.
Sicard, Orgelbauer 205.
Sieber, Jean Georges *389.*
Sieberth *105.*
(Siegfried and Kriemhild: a story of passion and revenge) 415.
Siegfried, E. (Tod u. Verklärung, von Rich. Strauß) 245, (Macbeth, von R. Strauß) 415.
Siegmund I. v. Polen 207, *467, 471.*
— III. von Polen 57.
Sigismund II. August v. Polen 249 f., *466* f.
Sigwalt 400.
Sihleanu, Stefan 101.
Silly, Mlle de *392.*
Simeon 156.
Simiane, Marquis de *45.*
Simon (16. Jahrh.) *482.*
—, maître de vièle 205.
—, Alicja 56, 101, 154.
—, James 3 ff.
Simonetti *103.*
Simpson, Thomas, in Kopenhagen (Hammerich) 71, 401, *532.*
Sincerity in music (Maclean) 237.
Singer, Edmund. †. Kurzer Nachruf 179.
Singspiel. Heuß, Zu Umlaufs Singspiel: Die Bergknappen 164—171.
Sittard *106.*
Sivilla y Jener, Tomas *402, 421.*
Sixt, Helene *465.*
Sizes, A. 177.
—, G. 239.
Skarbek, Graf 413.
—, Mlle 394, 396, 399 f.
Skirl 25.
Słowacki 413.
(Smith, H. The making of sound in the organ and in the orchestra) 415.
Smolian, Arthur. † 70.
Snap, Scottish 25.
Snoeck 398.
Sokrates 159.
Soler *424.*
Solerti 193, 385.
Soliman, Sultan 159.
Solly-Quatuor 397.
Somigli, Carlo 29, 102, (The school of artistic singing) 322.
Somis, G. B. 401, *387.*
Sommer, Hans *101.*
Sonata per cembalo (Torrefranca) 104.
Sonneck, O. G. Notiz zu E. Schmitz' Aufsatz über Spohr's »Alruna« 406. Italienische Opernlibretti des 17. Jahrh. in der Library of Congress *392—399.*
Sonneck, O. G. 8 f., 102, 216, (Was R. Wagner a Jew?) 282, (Orchestral music Catalogue) 322.
Sopanen, Cellist 419.
Sophokles 208.
Sorbonne 172.
Sossin *44.*
Sotomayor, Duc de *510.*
Soubies, Albert, et Curzon, Henri de, Documents inédits sur le »Faust« de Gounod (bespr. v. Prod'homme) 415.
Soubies, Albert 106.
Soubre, Etienne 329.
Sourdine-pedal (Kraus) *442.*
Soyler *95.*
Spangel, Joachim *467.*
Spangenberg, Johannes *383, 469* f.
Spanien. Old instruments in Spain (Roda) 100. Sablayrolles, A la recherche des manuscrits gregoriens espagnols. Iter hispanicum *205—247*, Fortsetz. *401—432*, Schluß *509—531.*
Spataro 386, *383.*
Specht, Richard 189.
Spectator newspaper 243.
Speer, Daniel 59.
Sperontes 4, 56, 69, 325, 358.
Spervogel *250.*
Spielmann, the 175.

Spiess, Meinhard 59.
Spinazzari, A. *398.*
Spiro, Friedrich. Bayreuth in südlicher Beleuchtung 402 ff.
Spiro, Friedrich 102.
— -Rombro 103.
Spitta, Friedrich 274.
—, Philipp 48b, 359, 388, *287.*
Spoel 390, 392, 397 f., 400 f.
Spohr, Louis. E. Schmitz, Sp.'s Jugendoper »Alruna« 293—299, dazu Notiz von Sonneck 406, 326a.
Spontini 225, *134.*
Sprache. E. Richter, Wie wir sprechen. 6 volkstümliche Vorträge (bespr. v. Seydel) 244 f.
Springer, Hermann. Bericht über die Bibliographische Kommission der IMG. 9. Ortsgruppenberichte Berlin 79, 152 f., 213 f., 284 f. Der Anteil der Instrumentalmusik an der Literatur des 14.—16. Jahrh. (ausführl. Referat) 265—269. Ecorcheville, Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque Nationale. Vol. 1—3 (Bespr.) 379 f.
Springer, Hermann 4 f., 9, 79, 103.
Squarcialupi 265 ff., 269, *173.*
Squire, Barclay 8 f.
Sruti, Hindu 33.
Staden, Johann 68 f.
Stage-plays, music to. Article by Norman O'Neill *321.* Historical. Descriptive. Suggestions.
Stainer, Cecie 326b.
Stalder, J. D. X. *389.*
Stamitz (Anton?) 401, *391.*
—, Ch. *391.*
—, Johann 5, 45, 205, 215, *134, 388* ff.
—, Karl *138, 171.*
Stamm, Petrus 156.
Standfuß 4.
Standing international committees 8.
Stanford, Ch. 27, 213, (Musical composition) 415.
Stanley, Albert A. 103, 216.
—, John, in Copenhagen (Hammerich) 71.
Stanzel, Karl. Musikpsychologische Studien, H. 1: Der musikalische Standpunkt 41, (bespr. v. Münnich) 114, dazu Erwiderungen St.'s und M.'s 152.
Starowolski, Simon 57, *469, 471, 473.*
Starzer, Josef 189.
Stauber, R. 83 f.
Stawicki, M. H. *505.*
(Stefan, P. Oskar Fried) 245, (Gust. Mahler) 282.
Stefani, Giovanni 75, *446, 451.*
Stefanowska-Tobiczyk, Wl., und Jaworski, L. Geschichte der Musik in Lebensbeschreibungen [seit Beethoven], 2 Bde. [polnisch] (bespr. v. Ch[ybiński]) 245.
Steffani, Agostino. Ausgew. Werke, T. 2 (1. Bd. der Opern) Alarico. Hrsg. v. H. Riemann (Denkm. d. Tonk. in Bayern 11, 2) 46, (bespr. v. H. Abert) 282 f., unbekannte Kompositionen gefunden 375, *399.*
Steffen, Orgelbauer *464.*
Stehelin, Bartlin *276.*
Stein, Fritz. Eine unbekannte Jugendsymphonie Beethovens? *127—172.*
Stein, Fritz, s. Beethoven 117.
Stein, Fritz 6 f., 29, 80b. Bericht über seine Ortsgruppenvorträge Jena 215 u. 420, 220.
—, Richard 7, 104.
Steinbach, Fritz 339.
Steiner, Joachim 189.
Steinhausen 114.
Steinitzer, Max. Rich. Strauß (bespr. v. H[euß]) 245.
Stenberg, Architekt 419.
Stenborg 226.
Stenography, a musical (Menchaca) 74.
Stentor 159.
Stephani, Baß 370.
—, Hermann 177, 240, 371.
Stern, Ernst 176.
Sternfeld, Richard 43.
Steudel, Hans. Eine Medaille für St. 210.
Stieglitz, O. *337.*
Stiehl, Carl. Kurzer Nachruf 148.
Stieler, Carl 91.
—, Kaspar 357.
Stier, E. *102.*
Stimmpflege 248.
Stimmphysiologie s. Gesang.
Stoecklin, Mlle de 396, 401.
Stoltzer, Thomas 186, 418, *384, 463, 471, 473, 479, 483.*
(Storck, K. Musik-Politik) 78.
Stradal, August 244, 393.
Stradella, Alessandro 213, *541* f.
Stradivari, Antonio 202.
Straeten, E. van der. (The Romance of the fiddle) 415.
—, Edmond van der 2, 340.
Straube, Karl 385.
Strauß, Richard 4, 10. Bericht über Heuß' Ortsgruppenvortrag über den Rosenkavalier 118 f., 240. Steinitzer, R. St. (bespr. v. H[euß]) 245, 284, 324, 335, 409.
Strawinsky, Igor 316.
Streatfeild, R. A. 108.
Stritzko, Josef 188.
Strohmeyer, Bassist 298.
(Stromeyer, C. E. Unity in nature: an analogy between music and life) 415.
Stronck-Kappel, Sopran 365.
(Studeny, B. Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrh.) 114.

Stümcke, H. 154c.
Stumpf, Carl. Münnich, Konkordanz und Diskordanz (erörtert im Anschluß an Stumpfs: Konsonanz u. Dissonanz) 49—56, dazu H. Riemann, St.'s Konkordanz und Diskordanz 96 f. Die Anfänge der Musik (bespr. v. Rietsch) 180 ff.
Stumpf, Carl 3, 5, 48a, 80a, 172, 270, 343, 347, *26, 30* f.
Stuntz, Joseph Hartmann 90.
Style (Parry) 281.
Suard 258 f.
Sub-dominant (Frere) *251.*
Subjectivity and objectivity (Mathias) 73.
Subtonic (Frere) *253.*
Süß, C. *105* f.
—, Hans, von Cuimbach *463.*
Sumer is icumen in 21.
Summers, Jos. 104.
Sumurûn 174.
Sunol, Gregorio *222.*
Suomen Laulu 373 f.
Supervia, Mariano *426.*
—, Miguel *426.*
Surzyński, J. von *474.*
Suter, Hermann 8.
Swedish Literary Society 114.
Switzerland, National Section 7.
Swoboda, Alma 325.
Sylvanus, Andreas *577, 595.*
(Syrett, N. The old miracle plays of England) 415.
Szadek, Thomas 207, *493.*
Szamotulski, Wacław 57, *468, 471, 475, 493, 504* f.
Szanto 391 f.
Szigeti 392.

Tablatures for guitar (Wolf) 105.
Tabourot, Jean 387.
Tafelkonfekt, Augsburger 357.
Taine, Hippolyte 280 f.
Tajan-Rogé 137 ff., 142.
Tallis 188.
Talon *389.*
Tamburini 310.
Tannazon, Honoré *50.*
Tanz, Polnischer 60 ff. Altpoln. Tänze aus dem 16. u. 17. Jahrh. Für Klavier bearb. v. H. Opienski (bespr. v. A. Ch[ybiński]) 324.
Tappe, Christoph *300.*
Tarditus, Horatius 160.
Tarlo *466.*
Tarres, Montoriol 401.
Tartini 98. Aufführ. in Paris 401, *388.*
Taskin, Pascal. Closson, Le clavecin à peau de buffle (Kleine Mitteilg.) *400.*
Tasso, Bernardo *445* f., *450, 453.*
—, Torquato 47 f., 79, *445* f., *450* ff.
Taube, Heinrich 373.
Taubert (1717) 153.
—, H. 1.
Tausig, Karl 393, *26.*
Teaching of pianoforte (Matthay) 74.
Telemann, G. Ph. 5, 60 f., 213, 358, *73.* ca. 20 Briefe T.'s an J. F. v. Uffenbach *74—93, 95, 98, 507.*
Télémaque, Lesage's 154b.
Telmo Vela 391.
Tempe-Seng, Frl. 420.
Temperament (Thelwall) 104.
Ténéo, Martial 147, 154b.
Tengström, Jacob (Andersson) *455.*
Terbier *50.*
Terenz *274.*
Terrabugio, Giuseppe 405.
Terradellas, Domenico. Volkmann, D. T. (Auszug aus Carreras y Bulbena) 306 bis 309, 326 b.
—, Pere 307.
Terry 205.
Terzago, Bernardo *385.*
Tessarini *388.*
Tesseradecatonic harmonium (Sampaio) 100.
Tetzel, Eugen. Ludw. Riemann, Das Wesen des Klavierklanges (Bespr.) 113, dazu Erwiderung R.'s 151 f.
(Teuchert, E. u. Haupt, E. W. Musikinstrumentenlehre in Wort u. Bild, T. 3) 114.
Textor, Andreas *88.*
Thalberg, Oskar. Zur Kompositionstechnik des Trienter Zeitalters 121—130.
Thalberg, Oskar 8.
Thalbitzer, W. The Eskimo Music s. Thuren, Hj. 180 ff.
Thalbitzer, William 147, 179.
Thales 156.
Thauvin 396.
Thayer, A. W. L. van Beethovens Leben. 2. Aufl. Bd. 2 u. 3 mit Benutzung von hinterlassenen Materialien des Verfassers und Vorarbeiten von H. Deiters neu bearb. u. ergänzt von Hugo Riemann (bespr. v. Th. v. Frimmel) 114 ff.
Thayer, A. W. 215, 311 f., 378, *127, 129, 134, 136, 138* f., *154, 164, 171.*
Theatre-bands (O'Neill) *327.*
Thegerström, Hilda Aurora. 2 Briefe und ein Gutachten Liszts für sie *566* f., *568.*
Thelwall, W. H. 104.
Thenaud, Jean *468.*
Theodosius, Kaiser 157.
Theoger von Metz 43.
Thibaut, Jacques 391, 393, 397, 399 ff.
Thiebauld, Adrien 378.
Thiel, Carl 28, Programm seines Konzerts 284.

Thierfelder, A. 274, 372.
Thoinan 287.
Thoinot-Arbeau 391.
Thomas, E. (Celtic stories) 415.
—, Jörg *467.*
Thommen, R. *273.*
Thompson, A. H. (The historical growth of the English parish church) 415.
—, Perronet, 40-tone harmonium 172.
Thouret, G. *400.*
Thrane, C. 225 f.
Thürlings, Adolf 9.
Thuille, L. 414.
Thuren, Hjalmar, and Thalbitzer, William. The Eskimo Music. Part 1, 2. (bespr. v. Hohenemser) 180 ff.
Thuren, H. 147. Hammerich, H. Thuren † (Nachruf) 179, 285.
Thurnwald 348.
Tieffenbrucker, Magnus 210.
Tiersot, J. 291, 371, (J.-J. Rousseau) 415.
Tigranow, Mme de 395.
Timotheus 156 f., 159.
Tinctoris, Johannes 160, *188, 383, 569.*
Tinel, Edgar 1, 317, 328, 330.
Tinlot 391.
Tirmont 399.
Tiro's stenography 173.
Tischer, Gerhard 66, 273.
Titon du Tillet *40, 49, 51* ff.
Tkaltchich 391.
Töpfer *24.*
—, J. G. 85.
Toepler, August *17.*
von Törne 419.
Toëschi *134.*
Toinon *60.*
Tomasi, G. B. *399.*
Tomkowicz, Stanislaus *466.*
Tonic (Frere) *251* ff.; Sol-fa (Mc Naught) 73.
Tonnerre 291.
Tonpsychologie. Münnich, Konkordanz u. Diskordanz (erörtert im Anschluß an Stumpfs: Konsonanz u. Dissonanz) 49 bis 56, dazu H. Riemann, Stumpfs Konkordanz u. Diskordanz 96 f. Stanzel, Musikpsychol. Studien, H. 1: Der musikalische Standpunkt (bespr. v. Münnich) 114, dazu Erwiderungen St.'s und M.'s 152. Bösenberg, Harmoniegefühl und Goldener Schnitt. — Die Analyse der Klangfarbe (bespr. v. L. Riemann) 206 f. Emmanuel, Histoire de la Langue musicale (bespr. v. La Laurencie) 207 f. El. Richter, Wie wir sprechen (bespr. v. Seydel) 244 f. H. Riemann, Tonhöhenbewußtsein und Intervallurteil (Kritik gegen Révész) 269—272.
Torelli, Stefano 88.
Torras y Bagès, Joseph *246.*
Torrefranca, Fausto 104, (Giac. Puccini e l'opera internazionale) 382.
Tortona, J. *399.*
Tosi, G. F. *399.*
Totenliste. Al. Béon 372. J. Blockx 372. A. Dechevrens 274. Rochus v. Liliencron 216 f., Ch. Malherbe 77, 106, B. Mugellini 203, Dom. Mustafà 278, C. Pollini 203, G. Ricordi 375, Edm. Singer 179, A. Smolian 70, C. Stiehl 148, H. Thuren 179.
Touche 391, 396, 393 f.
Touchemoulin 45, *389.*
Tournemire, Charles 2, 391, 393, 395 f.
Touront, Johannes 276, *184, 203.*
Toye, E. Geoffrey 144.
Trąba, Nikolaus *502.*
Tracey, Minnie 395, 398 f.
Tracol 401.
Trautmann 66, 273.
Travenol 287, 290.
Trelli, Mme 396.
Tremblay 393.
Triad, scientific basis of the 48a, 80a.
Trial *390.*
Tricesius *468.*
Tricon *47.*
Triemer *387.*
Trin. Coll. Cambridge new organ 197.
Trinddans (Andersson) *109.*
(Tristan and Iseult: an ancient tale of love and fate) 415.
Trithemius 157.
Tritonius, Petrus *471.*
Tritto *302.*
Tröster, J. 57.
Tromboncino, Bartolomeo *449.*
Trompeta, Pere 307.
Troubadours. Bericht über einen Ortsgruppenvortrag Th. Gerolds in Frankfurt a. M. 385 f.
Trouhanowa 394 f., 398.
Truinet-Nuitter 106, 154 b.
Trzycieski, Andreas 250, *468.*
Tschaikowsky 335.
Tschirsch, O. 148.
Tschudi, Baron de 261.
Tubal 156, 159.
Türk, D. G. 61, 64 f., *545.*
Tunder, Franz 69.
Tuning apparatus, patent (Piazzano) 99, 174.
Turini, Ferdinando 401.
Turmmusik in Dresden 373.
Turszy von Neiße *464.*
Tzamen, Th. *581, 596.*

Ubaldino 322.
Ubeda, Joseph *522.*
Uccellini, M. *399.*
Überall, Henzel *467.*

Uffenbach, J. Fr. A. von. Nagel, Deutsche Musiker des 18. Jahrh. im Verkehr mit J. Fr. A. v. U. (Briefe von G. Ph. Telemann, Graupner, Schürmann, Mattheson, C. H. Graun, Glaser, Haas, Kolb) *69—106*, dazu Erwiderung von C. Valentin *507*.
—, Zacharias Konrad von *71, 78*.
Ugliness in art (Parry) 76.
Uhland, Ludwig *277*.
Ukraine folksongs (Kolessa) 71.
Ullard cross 34.
Ulrich, Cellist *565*.
—, Bernhard *595*.
Umlauf, Ignaz. Heuß, Zu U.'s Singspiel »Die Bergknappen« 164—171, 214.
Umling, Adele, Sängerin 154.
Unequal temperament 198.
Unger, Max. Ortsgruppenberichte Leipzig 118, 153 f., 185 f., 247 f., 387 f.
Unger, Max 118, 387 f.
Ungler, F. *469*.
United States of America, National Section 215, 248 c.
Urbach, Violinist 247.
Urheberrecht, Musikalisches. Bericht über A. Leanders Ortsgruppenvortrag Berlin 284 f. Fedeli, Bericht über Reformvorschläge Rosadis zum U. 374 f.
Urlichs, L. 87.
(Urlin, E. L. Dancing, ancient and modern) 415.
Usper, Gabriello *453*.
Uttini 227.

Vachon 45, *391*.
Vadillo, Marquis de *510*.
Vaines, Mme de 259.
Valabrègue, Mlle 392, 396.
Valdrighi 47, *449*.
Valentin 260.
Valentin, Caroline. Erwiderung (an W. Nagel betr. einen Passus über Telemann) *507*.
Valentin, Caroline *75, 78* f., *84, 88, 106*.
Valentini, Giovanni 69, *446*.
—, Giuseppe 69, 401, *387*.
Valerius, Adriaen 401.
Valladar *521*.
Vallandri, Mme 395.
Vallas, Léon *48—51*.
Vallet, N. 324.
Valotti 401.
Vanderschrick, Sänger 2.
Vannius (Vanneus, Wannemacher) 492, *504, 591, 595*.
Vannutelli, Kardinal 406.
Vaqueiras *588*.
Vareilles, Simon *41*.
Vargas-Nunez 392.
Varischino, G. *399*.
Varnesi *86*.
Vasari 195.
Vatasso 246.
Vaticana, editio 74.
Vaughan Williams, R. 22.
Vaz, Sänger 388.
Vecchi, Orazio 5, *286*.
—, Orfeo *385*.
Veluard, Mlle, Pianistin 392, 394, 397.
Vendome, François Maria *390*.
—, Louis Joseph duc de. Ein Brief von ihm, Lully betr. *40* f., ein solcher P. Gautier betr. *43*.
—, Marie Charlotte 390.
Venetian comic opera (Dent) 30, 329.
Venier *390*.
Ventadorn, Bernard de 386.
de Vento *44*.
Venturi, Pompilio *384*.
Venturini, Rossa *71*.
Vera, Gregorio *519*.
Veracini 401.
Verdaguer *222*.
Verdi, Giuseppe 112, 201. V.-Jahrhundertfeier in Parma, Vorbereitungen 317.
Verigin, Peter (Lineff) 73.
Verlet, Mlle 396, 399.
Vermeylen, F., Bildhauer 209.
Vernizzi, O. *399*.
Verovio, Simone 383, *449* f.
Viadana, Lodovico 207, 373, *286, 384*.
Viard, Mme *391*.
Vicentino, D. N. *491*.
Vida, Paolo *71*.
Vienna Local Branch, report from 187.
Vierne 392.
Vieux, Bratschist 399.
Vifredo el Velloso *222*.
Villanueva *227* f., *246, 402, 407, 413, 417, 421*.
Villeroy, François duc de *50*.
de Villiers 399.
Vilmer, Mlle 395 f.
Vinacese, B. *399*.
Vinaspre, Perez de 405.
Vincentius 159.
— de Arimino *176, 181, 197*.
Vincenzo della Viola 196.
Vinci, Leonardo da, der Maler 195.
—, Leonardo 401.
Vinea, A. de *591*.
Vinée 286.
Viola, della, s. bei den Vornamen.
Viola da Gamba. Schering, Zur Geschichte des begleiteten Sologesangs im 16. Jahrh. 190—196.
Violine. W. J. v. Wasielewski, Die V. und ihre Meister, 5. Aufl. v. Wald. v. Wasielewski (bespr. v. Schering) 43 ff. Elementary methods (Spiro-Rombro) 102. Fedeli, Notiz über Instrumente im

Istituto mus. zu Firenze 201 f. V. in Finland (Andersson) *107.*
Violists, English (Wolf) *37.*
Viotti 401.
Virdung, Seb. 186, 386.
Virginals, English (Seiffert) 101, (Wolf) *36.* V.-Musik in Paris aufgeführt 401.
de **Vismes de Valgay** 259 f.
Vitali, A. *399.*
—, Filippo *453.*
—, Giov. Batt. 213, 401.
Vittoria, Lodovico da 207, 253. Aufführ. in Paris 401, *384.*
Vittorij, Loreto 322.
Vivaldi. D-moll-Konzert nicht von Friedemann, sondern von Joh. Seb. Bach für die Orgel übertragen 153 u. 242, 240, 401, *387* f.
Vivaldus, Ludovicus 156.
Vivell, Coelestin. Ein Desideratum (Neuausgabe des Claudius Ptolemaeus und Bryennius betr.) 203.
V i v e l l, Coelestin. Vom Musiktraktate Gregors des Großen (bespr. v. P. Wagner) 41 ff. Initia tractatuum musices ex codicibus editorum 151, (bespr. v. J. Wolf) 245 f.
Viviani, G. B. *395, 399.*
Vocal music, a new type of. Article by Herbert Thompson 162. Description of Bantock's unaccompanied 4-movement symphony for chorus unaccompanied, Atalanta in Calydon. Methods for avoiding monotony. The colour-lighting of auditorium.
Vocanson 291.
Vocht, L. de 332.
Vogel, Emil *288* f., *445* f.
Vogelsang, Johannes *469.*
Vogelstimmen. Bericht über B. Hoffmanns Ortsgruppenvortrag Dresden 247.
Vogler, Joh. Gottfr. in Schweden (Hennerberg) 71, *95.*
Voice-production (Somigli) 102; (Klein) 145.
Voice-training, international (Karlyle) 71; for boys (Rootham) 100.
Voigt, (A.) 176.
—, J. F. *95.* Drei Briefe V.s an J. F. v. Uffenbach *96* ff., *100.*
—, M. 57.
V o i g t, Woldemar. Die Kirchenkantaten J. S. Bachs 151, (bespr. v. Werner) 246.
Voigtländer, Gabriel 69, 357.
Volbach, Fritz 179, 274.
Volkmann, Hans. Domenico Terradellas (Auszug aus Carreras y Bulbena) 306—309.
Volkmann, Hans 309, 326 b.
Volkslied. Wirth, Der Untergang des niederländischen Volksliedes (bespr. v. L. Riemann) 78.
Vollmöller, Karl 175.
Volpato, Giovanni 89.
Voltaire 251, 291, *103.*
Vorlesungen über Musik[1]):
Apenrade 240.
Arnsberg 371.
Basel **66, 273.**
Berlin **66, 273.**
Bitterfeld 240.
Bonn **66, 273.**
Breslau **66, 273,** 274.
Bruxelles **147, 316.**
Chemnitz 67.
Cöln (Handelshochschule) **66, 273.**
Darmstadt **66, 273.**
Dresden 240.
Eisleben 240, 371.
Erlangen **66, 273.**
Flensburg 240.
Florence **98.**
Frankfurt a. M. 29, 240, 371.
Freiburg i. B. **66, 273.**
Freiburg (Schweiz) **66, 273.**
Gand 98.
Gießen **66, 273.**
Greifswald **66, 273.**
Halle **66,** 240, **273,** 316.
Hamburg 240.
Hannover 274.
Heidelberg **66, 273.**
Jena 29.
Kiel **66, 273.**
Königsberg **66, 273.**
Kopenhagen **66, 273.**
Leipzig **67,** 67, 98, **273.**
Liège 67.
Marburg **67, 274.**
München **67, 274.**
Münster **67, 274.**
Neuchâtel **67.**
Posen **67, 274.**
Prag **67, 274.**
Rostock **274.**
Sonderburg 240.
Straßburg **67, 274.**
Tübingen **274.**
Wien **67, 274.**
Würzburg 371.
Zürich **67, 274.**
Vorschläge (ornaments) 34, 545.
Voss, Gerhard Johann 157.
de **Voyer** 289.
Vuillermoz 316.
Vulpius (Melchior) 160.
Vult von Steijern, Fr. *564* f.

Wadlin, Horace 406.
Waël-Munck 393, 397 f.
Wagenrieder, Lukas. Eine Medaille für W. 209 f.

[1]) Die fettgedruckten Zahlen bedeuten Universitätsvorlesungen.

Wagenseil, Christoph *389* f.
Wagner, Cosima 41.
—, E. 120.
Wagner, Peter. Vivell, Vom Musiktraktate Gregors des Großen (Bespr.) 41 ff.
Wagner, Peter 8 f., 66, 273, *215*, *228*, *405*, *407*.
—, Richard 10, 40. Sämtliche Schriften, Bd. 11 u. 12, 5. Aufl. (kurz angekündigt) 43, 55, 65, 77, 80, 106. Krienitz, W.'s Feen (bespr. v. Daffner) 109 f., 112, 118. Relations with Liszt (Corder) 133. Omarini, La Riforma di R. W. (bespr. v. Daffner) 150, 177, 186, 189. Jachimecki, R. W. (bespr. v. Chybiński) 210, 211 f. Not a Jew (Sonneck) 216, 240, 244. (Aussprüche über Tristan, hrsg. v. Lindner) 246, 295 f., 299. Einstein, R. W. als Bearbeiter Rossinis 309 ff. u. 326 b, 320. Autobiographie: Mein Leben (bespr. v. Hirzel) 322 f., 335. Ring of W. imitated 363, 371, 381, 387. Spiro, Bayreuth in südlicher Beleuchtung 402 ff. (Einige Werke englisch) 416. Hirzel, Der Text zu W.'s »Liebesverbot« nach der Handschrift in Washington *348—382*, *565*.
—, Siegfried 323, 360, 402 f.
Waisselius, M. 324.
Walcker u. Co., Orgelbauer *4*, *28*.
Walden, Lord Howard de 363.
Walker, Ernest 26.
Wallaschek, R. 67, 274.
Wallerstein, Therese, Pianistin 388.
(Wallfisch, J. H. Musik und Religion, Gottesdienst und Volksfeier) 212.
Walliser 159.
Wallner, Bertha Antonia. Die Musikalien in der Wittelsbacher-Ausstellung der Kgl. Hof- u. Staatsbibliothek zu München 1911 82—92. Habich, Musiker-Medaillen des XVI. Jahrh. [S. A.] (Bespr.) 209 f.
Walter, George A. 3 ff., 365, 370.
Walther von der Vogelweide. R. Wustmann, W.'s Palästinalied (neue Fassung; gegen Molitor) *247—250*, dazu Molitor, Über die Lieder des Münsterischen Fragmentes (Kleine Mitteilg.) *506*.
Walther, Johann 185, 255. Engelke, »Instrumentische Gesänge« von 1542 (neu aufgefunden) 275 f., 373, 388, *392*, *504*, *570*, *580*.
—, Joh. Jak. 44, 247.
Walther'sches Liederbuch 83.
Waltz in Finland (Andersson) *111*.
Wamba, König (6. Jahrh.) *431*.
Wanhal *391* f.
Wannemacher, J. s. Vanneus.
Warmund, Joachim *297*.
Warsaw, opera at (Opienski) 75.
Wasielewski, W. Jos. v. Die Violine und ihre Meister. 5. Aufl. von Wald. v. Wasielewski (bespr. v. Schering) 43 ff.
Wasielewski, W. J. von 58, (Das Violoncell u. seine Geschichte, 2. Aufl.) 184.
Wassel *100*.
Water-carrier, Cherubini's 143.
(Way, A. S. The Lay of the Nibelung. Translat.) 416.
Webb, F. Gilbert. Graves, Post-Victorian music, with other studies and sketches (Bespr.) 243. Forsyth, Music and nationalism. A study of English opera (Bespr.) 279. Parry, Style in musical art (Bespr.) 281 f.
Webb, F. Gilbert 243, 279, 282.
Weber, Carl Maria von. G. Kaiser, Beitr. zu einer Charakteristik W.'s als Musikschriftsteller 36 f., 106, (Briefe an den Grafen K. v. Brühl, hrsg. v. Kaiser) 116, 167, 181, 218, 294, 387, *172*, *343*.
—, W. E. *27*.
— **-Bell**, S. (Kritische Rundschau über gesangspädagogische Fragen Ser. 1) 116.
Wechter, M. *470*.
Wecker *281*.
Weckerling *106*.
Weckmann, Mathias 69.
Wegeler, Franz *136* f.
—, Julius *136*.
Weichmann, Christian Friedrich *85* f.
Weidmann, Paul 164.
Weigl, B. (Handbuch der Violoncell-Literatur) 45.
—, Joseph 294.
—, Karl 188.
Weilen, M. von *508*.
Weill, Rudolf 387.
Weingartner, Felix 4, 106. (Sur l'art de diriger. Trad. par E. Heintz) 116. On conducting 248 d.
Weinmann, Karl 104, 405.
Weissenfels. A. Werner, Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrh. (bespr. v. Rautenstrauch) 45.
Welcker, F. 331.
Weldon, Mme 111.
Wellesz, Egon. Ortsgruppenberichte Wien 154, 326. Bericht über die Landessektion Österreich-Ungarn 187—190.
Wellesz, Egon 154, 188 f., 239.
Welsh folk-song, see British; legends 363.
Welti *287*.
Wendling 369.
Wenzel von Samter *468*.
Werner, A. 368.
Werner, Arno. Voigt, Die Kirchenkantaten J. S. Bachs (Bespr.) 246. C. Fuchs, Takt und Rhythmus im Choral (Bespr.) 318 f. Neue Beiträge zur Scheidt-Biographie *297—302*.

Werner, Arno. Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrh. (bespr. v. Rautenstrauch) 45.
Werner, Arno *297* f.
Wesendonck, Mathilde 323.
Wesley, S. S. Article by Wm. Prendergast 350. Complete biography and appreciation.
Westermeier, Christoph *282*.
Weston, George B. Fälschlich Wilh. Friedemann Bach zugeschriebene Kompositionen 240 f.
Weston, George B. 248 b.
—, J. L. (Old English carols from the Hill Ms.) 416.
Wetzel, Hermann. Elis. Caland, Das künstlerische Klavierspiel in seinen physiologisch-physikalischen Vorgängen (Bespr.) 77 f. Leichtentritt, Musikalische Formenlehre (Bespr.) 380 f.
Wetzel, Hermann. Elementartheorie der Musik 151, (bespr. v. M. Bauer) 382.
Weyse 226, 285.
Widor, C. M. 48 b, 399.
Wiechmann *85* f.
Wieck, Friedrich 323.
Wieck, Marie, Aus dem Kreise Wieck-Schumann 212 (bespr. v. Abert).
Wieland, Chr. M. 229, 248 a.
Wieniawska, Mme de 390, 392 f., 400.
Wieprecht 380.
Wifredo el Velloso *401*.
(Wild, F. Bayreuth 1911) 116.
Wilder, Victor 35.
Wilderer, J. H. *399*.
Wilhalm, Johannes Wilhelm von *467*.
Wilhelm I., Patriarch v. Jerusalem *216*.
— IV., Herzog von Bayern 84 f., 209.
— V., Herzog v. Bayern 87.
Wilhelmi, August 179, 391.
Willaert, Adriaen 196, *471*.
Willaume-Lambert, Mme 400.
Willems 331.
Willemsz, Arent *580*.
Willfort, E. Stuart 105.
Williams, C. F. A. (The Aristoxenian theory of musical rhythm) 416.
—, Maria Jane 24.
Wilphlingseder, Ambrosius *383*, *469*.
Winchester ancient organ 211.
Winkelmann, Joh. 188 f., 325.
Winmann, Romanus *282*.
Winter, H. E. 84.
(Winworth, F. The epic of sounds) 416.
Wipo *585*.
Wirth, H. F. Der Untergang des niederländischen Volksliedes (bespr. v. L. Riemann) 78.
Wirth, H. F. 5.
(Wirz, G. Neue Wege und Ziele für die Weiterentwicklung der Sing- und Sprachstimme) 78.
Wit, Paul de 38, 68, 98.
Witek, Anton 3 f.
Witt, Friedrich *135*.
Wittelsbach. Wallner, Die Musikalien in der W.-Ausstellung der Kgl. Hof- u. Staatsbibliothek zu München 1911 82—92.
Wittenberg, Alfred 365.
Wittgenstein, Karoline Fürstin 40.
Wittich, Heinrich 293.
Wittig-Orgelsystem *4*.
Witting-Seebaß, Frau, Pianistin 118.
Wockenfuß, P. L. 385.
Wodziński, A. 411, 413.
—, Marie 413.
Wögerer 189.
Woitinek, Julius 105, 174.
Wolborz, Martinus de *473*.
(Wolf, Hugo. Musikalische Kritiken. Hrsg. v. R. Batka u. H. Werner) 151.
Wolf, Johannes. Bericht über die Landessektion Norddeutschland 3—6. Über das Corpus scriptorum de musica 8 f. van Aerde, Ménestrels communaux et instrumentistes divers établis ou de passage à Malines de 1311 à 1790 (Bespr.) 204. van den Borren, L'esthétique expressive de G. Dufay dans ses rapports avec la technique musicale du XV. siècle (Bespr.) 206. Vivell, Initia tractatuum musices ex codicibus editorum (Bespr.) 245 f. Bianco, Ave Maria del secolo XIV (Bespr.) 407. 3 Trienter Codices hrsg. v. G. Adler [Österr. Denkm. 19,1] (Bespr.) 416. Klemetti, Piae cantiones, für gemischten Chor eingerichtet (Bespr.) 417.
Wolf, Johannes 3 ff., 8 f., 42, 66, 79, 105, 126, 153, 205, 217. Über Instrumentalmusik des 14.—16. Jahrh. (Ortsgruppe Berlin) 265—269, 273, 284 f., *172*, *174*, *176—183*, *188* f., *193* f., *197—201*; see English influence.
—, Rudolf *273*.
—, William 5.
— -Ferrari, Ermanno 409.
Wolff, E. 411.
—, L. 66.
—, Martin *500*.
Wolffheim, Werner 4, 9, 79, 101, 153, 368.
Wolfheintz 186.
Wolfrum, Philipp. Bericht über die Landessektion Baden 6 f.
Wolfrum, Philipp 7, 66, 273, 369 f.
Wolkenstein, Oswald von 127, 247, 276.
Wolle, J. 372.
Wollick, Nikolaus *383*, *469*.
(Woodhouse, G. The Artist at the piano) 416.

Woodward, H. R. 79.
Wormser 107.
Wotquenne, Alfred 329, *393* f., *449* f., *507* f.
Wranitzky 228.
Wüllner, Franz *346.*
Wuest, Paul *480, 500, 577.*
Wurmser, Lucien 400.
Wustmann, Rudolf. Ortsgruppenberichte Dresden 118, 214, 247. Walthers Palästinalied (neue Fassung; gegen Molitor) *247—250.*
Wustmann, Rudolf 7, *298, 472, 506.*
Wylhelm, Johannes *466.*
de Wyzewa 118, (W. et Saint Foix, W. A. Mozart) 184, 375.

(Young, F. More mastersingers. — Opera stories) 416.
Ysaye, Eugène 392, 400.
Yso 290, *389.*
Yvain 396.

Zacconi, Lodovico 386, *383.*
Zach 401.
Zacharias 159.
Zachow, Friedr. Wilh. 3, 359.
Zänck(el), Narcissus *284.*
Zahn *90.*
Zampogna. Fedeli, Zampogne Calabresi *433—441.*
Zanggl, Narcissus *284.*
Zangius 159.
Zani *387.*
Zannettini, A. *399.*
(Zanten, C. van. Bel-canto des Wortes) 116.
Zarlino 160, 279, 386, *383, 469, 493.*
Zauberflöte (Dent) 108, 144.
Zech, Gabriel *106.*
Zelada *517.*
Zelig, Orgelmeister *464.*
Zelle, Friedrich 3, 214.
Zelter 240, 359, 387.
Zeno, Apostolo 307, *104.*
Zesen, Philipp von 356, *287.*
die Zeumerin 358.
Ziani, M. A. *398.*
—, P. A. *399.*
Zibet 227.
Zichy, Graf 405.
Zielinska, Wanda 397.
Zimmer, A. 331 f.
Zingel 66, 273.
Zingoni *390.*
Zoder, Raimund 419.
de Zorzi 202.
Zucchi, L. 88 f.
Zucchino, Gregorio *384.*
Zumsteeg 294 f., 297, 359.
Zuschneid, K. 6.

Die in der „Kritischen Bücherschau" angezeigten Werke.

(Die mit * bezeichneten wurden besprochen.)

Adler, G., Der Stil in der Musik. Bd. 1: Prinzipien und Arten des musikal. Stils 149.
Van Aerde, R., Ménestrels Communaux et instrumentistes divers établis ou de passages à Malines de 1311 à 1790 41.
*—, dass. 204.
Albani, E., Forty years of song 407.
Althaus, L. H., Sounds of mother tongue 407.
*Altmann, W., Kammermusik-Literatur. Verzeichnis von seit 1841 erschienenen Kammermusikwerken 180.
Ambros, A. W., Geschichte der Musik. 5. Bd. von O. Kade. 2. Aufl. 107.
*Annales du XXII. Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique (Aufsätze von Peeters, van Doorslaer, Caullet, Bergmans, Dwelshauvers, Jorissenne, van den Borren, van Aerde) 204 ff.
*L'Année musicale 278.
Anton, K., Beiträge zur Biographie Carl Löwes 407.
Applin, Arth., Russian ballet 407.
Armin, G., Die Lieder von Rich. Wetz 36.
Aucassin and Nicolette, transl. 407.
*Auerbach, F., Grundlagen der Musik (Wissen und Können, Bd. 18) 149.
Bachfest, Sechstes deutsches, in Breslau, 15./17. Juni 1912. Fest- u. Programmbuch. Erläuterungen von O. Kinkeldey 376.
Bach-Jahrbuch 1911. 8. Jg. 376.
Bäuerle, H., Kyriale sive ordinarium missae. Hilfsausg. in moderner Notation 407.
Bäumcker, W., Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. Bd. IV, hrsg. v. Gotzen 36.
Ball, Lady, Picture book of songs 407.
Batka, R., Allgemeine Geschichte der Musik, 2. Bd. 77.
—, Die altitalienische Arie. — Ida Isori und ihre Kunst des Bel Canto 243.
Beethoven's sämtliche Briefe. Krit. Ausg. v. A. Ch. Kalischer, Bd. 3, 2. Aufl. v. Frimmel 149.
Beethoven-Forschung. Hrsg. v. Frimmel, H. 3. 279.

Behn, F., Die Musik bei den Kulturvölkern des Altertums 206.
Beiträge z. Akustik u. Musikwissenschaft, hrsg. v. Stumpf, H. 6. 243.
Bekker, P., Beethoven 107.
*—, dass. 376.
—, Fr. Liszt 149.
Bergenson, A., Harmoni-Lära. 3. Uppl. 77.
—, Praktiska övningar i Harmoni 77.
***Bergmans**, P., Les musiciens de Courtrai et du Courtraisis 378.
Bericht über den 1. österreich. musikpädagogischen Kongreß. Wien 20. bis 23. April 1911. Hrsg. v. Gust. Mayer 180.
***Bianco**, L., Ave Maria del secolo XIV 407.
Biehle, Joh., Theorie der pneumatischen Orgeltraktur und die Stellung des Spieltisches. S.-A. a. Sammelbände XIII, 1. 77.
Bode, W., Die Tonkunst in Goethes Leben. 2 Bde. 107.
***Bösenberg**, Fr., Harmoniegefühl und Goldener Schnitt. — Die Analyse der Klangfarbe 206.
Borren, Ch. van den, L'esthétique expressive de G. Dufay dans ses rapports avec la technique musicale du XV. siècle 77.
*—, dass. 206.
Bowker, R. R., Copyright 407.
Britain, H. H., Aesthetics 407.
British Museum, Fortescue G. K. Subject-index 407.
Buck, Percy C., Organ-playing 407.
Bühnen-Spielplan, Deutscher, Jg. 15. 378.
*—, dass. 409.
Bürkner, R., Rich. Wagner. 6. Aufl. 149.
Bulthaupt, H., Musikgeschichte in Vorträgen 279.
Burgess, H., Autobiographical 407.
Burkhardt, M., Joh. Brahms 378.
Byron, May, A day with Wagner 408.
***Caland**, Elis., Das künstlerische Klavierspiel in seinen physiologisch-physikalischen Vorgängen nebst Versuch einer praktischen Anleitung zur Ausnützung seiner Kraftquellen 77.
Chamberlain, H. St., Rich. Wagner. Neue illustr. Ausg. 2 Bde. 149.
Chantavoine, J., Musiciens et poètes 379.
Chaytor, H. J., The troubadours 408.
Cherubini, L., Theorie des Kontrapunktes und der Fuge in neuer Übersetzung. Neu bearb. u. hrsg. v. R. Heuberger 107.
***Chilesotti**, O., »La rocca e'l fuso« 408.
Chopin, Frdr., Gesammelte Briefe. Hrsg. u. übers. v. B. Scharlitt 149.
*—, dass. 408.
Chorley, H. F., National music of the world 408.
***Chybiński**, A., 1. Beiträge zur Geschichte der königl. Rorantistenkapelle (Materyały . . .). 2. Die Mensuraltheorie in der polnischen Musikliteratur des XVI. Jahrhunderts (Terrya mensuralna . . .) 207.
Cleather, Alice L., Tannhäuser, and Meistersinger 408.
Cook, E. F., Dict. of musical terms 408.
Copyright Act of 1911, commentaries 408.
Cox, G., Esperanto 409.
Craig, E. G., Actor's art 409.
Csáth, G., Über Puccini. Eine Studie. Deutsch v. H. Horvát 379.
Cummings, W. H., on Purcell 409.
***Curzon**, H. de, s. Soubies, Documents inédits . . . 415.
***Dandelot**, A., Gounod, s. Prod'homme 111.
Davidson, Gladys, 200 opera-plots 409.
Davison, J. W., His memoirs 409.
Dent, Edward J., Mozarts opera The magic flute. Its history and interpretation 78.
*—, dass. 108.
Dickinson, E., Art of the listener 409.
Duncan, E., 101 carols 409.
Dunstan, R., Sight-singing 409.
Eberwein und **Lobe**, Goethes Schauspieler und Musiker 318.
Ecorcheville, J., Catalogue du fonds de Musique Ancienne de la Bibliothèque Nationale. Vol. 2. 109.
*—, dass. Vol. 1—3. 379.
—, dass. Vol. 4. 409.
***Emmanuel**, M., Histoire de la Langue musicale 207.
Engel, M., Musik u. Moral (Pädagog. Studien, H. 194) 109.
English catalogue of books 1906—1911 409.
***Ergo**, E., L'acte final de la Tragi-Comédie musicale: Les »aveugles Reformateurs« de la Notation musicale actuelle et les belles (!) Perspectives du système à dix-neuf sons dans l'octave 109.
Erlemann, G., Die Einheit im katholischen deutschen Kirchenliede. Eine kritische Würdigung . . . Zugleich eine Auswahl . . . Bd. 1: Advent-Weihnachten 149.
Erler, H., Rob. Schumanns Leben. Aus seinen Briefen geschildert 279.
Evans, Edwin, senior, Vocal works of Brahms 409.
Farmer, H. G., History of military music 409.
Fehr, M., Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes 380.
Fiedler, H. G., Oxford book of German verse 409.
Fischer, H., Bildung des »gedeckten« Gesangtones 208.
*—, dass. 409.

Flitch, J. E. C., Modern dancing 410.
Flood, W. H. G., The bag-pipe 410.
Ford, Ernest, Hist. of English music 410.
*Forsyth, C., music and nationalism 279.
Fortescue, A., The Mass 410.
Frankenstein, L., Bibliographie der auf Rich. Wagner bezüglichen Buch-, Zeitungs- u. Zeitschriften-Literatur f. d. Jahre 1907—11 410.
Frimmel, Th. v., Beethoven-Forschung, H. 3. 279.
Fromme, R., Rich. Wagner 209, 318.
Fuchs, C., Takt und Rhythmus im Choral. Nebst einer Melodiensammlung als erstem Entwurf zu einem Landeschoralbuch 149.
*—, dass. 318.
*Gáscue, F., Historia de la sonata *78*.
Geiger, P., Volkslied-Interesse u. Volksliedforschung in der Schweiz von Anfang des 18. Jahrh. bis 1830 243.
Gießwein, M., Über die »Resonanz« der Mundhöhle und der Nasenräume 149.
*—, dass. 319.
Gillington, M. C., A day with Chopin 410.
Gilman, F. J., Songs of Christendom 410.
Glasenapp, C. Fr., Das Leben R. Wagners. Bd. I. 4. Ausg. (Anastat. Neudr.) Bd. 5. 5. Aufl. 243.
*Glover, J. M., Reminiscences 109.
Goddard, Jos., History of opera 410.
Göhler, G., Wie gründet und leitet man Chorgesangvereine? 279.
Gosling, H. F., Essays 410.
*Gräflinger, F., Anton Bruckner 209.
Graves, A. P., Welsh poetry 410.
*—, Ch. L., Newspaper articles 243.
Griesbacher, P., Kirchenmusikalische Stilistik u. Formenlehre I. Histor. Teil 243.
*Grossi, M. V., L'Arpa e il suo meccanismo 410.
Grunsky, K., Die Technik des Klavierauszugs, entwickelt am 3. Akt von Wagners Tristan 149.
Guzewski, A., Kurzgefaßte Instrumentationslehre (polnisch) 36.
*Habich, G., Musiker-Medaillen des XVI. Jahrh. [S. A.] 209.
*Hammerich, A., Das Musikhistorische Museum zu Kopenhagen. Beschreibender Katalog. Deutsch von E. Bobé 210.
Hanslick, Ed., Aus meinem Leben. 2 Bde. 4. Aufl. 149.
Harburger, W., Grundriß des musikalischen Formvermögens 410.
Haupt, E. W., Musikinstrumentenlehre. T. 3 s. Teuchert 114.
Haweis, H. R., Music and morals 410.
Hehemann, M., Max Reger 109.
*—, dass. 410.
*Hesse's, Max, Deutscher Musikerkalender 36.
Heuß, A., Erläuterungen zu Fr. Liszts Sinfonien und sinfonischen Dichtungen 381.
Hilbert, W., Die Musikästhetik der Frühromantik 149.
Hirschberg, L., Reitmotive. Ein Kapitel vorwagnerscher Charakterisierungskunst (Musikal. Magazin, H. 40) 109.
*Hösick, F., Chopin: Leben und Schaffen. 3 Bde. 279.
*Hoesick, F., Chopiniana. Bd. 1: Chopins Korrespondenz 411.
Hubermann, B., Aus der Werkstatt des Virtuosen 281.
Hueffer, Fr., Rich. Wagner 411.
Hullah, Annette, Small history 411.
Huneker, James, On Liszt 411.
*Hutschenruyter, W., Das Beethovenhaus. Aus d. Holländ. vom Verf. 180.
International who's who 411.
Irvine, D., Essays on Wagner 411.
*Jachimecki, Z., Joseph Haydn (polnisch) 36.
—, Italienische Einflüsse in der polnischen Musik. T. 1 (polnisch) 36.
—, R. Wagner (polnisch) 109.
*—, dass. 210.
Jacobi, J., Der Gesangunterricht in Volks- und Mittelschulen 412.
Jahrbuch, Kirchenmusikalisches, Jg. 24 109.
— der Musikbibl. Peters für 1911 281.
Jahresbericht, 30., der internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg 1910 243.
—, 23., der Mozart-Gemeinde 412.
Jahresfest, Das 3., des Vereins zur Pflege der Kirchenmusik in der Prov. Sachsen zu Magdeburg, am 27./28. Nov. 1910 149.
*Jaworski, L., Geschichte der Musik in Lebensbeschreibungen s. Stefanowska-Tobiczyk 245.
Joachim, Joseph, Briefe von u. an J. J. Hrsg. v. Joh. Joachim u. Andr. Moser. Bd. 1: Die Jahre 1842—1857 149.
*—, dass. 210.
*Kaiser, G., Beitr. zu einer Charakteristik C. M. v. Webers als Musikschriftsteller 36.
Kalbeck, M., Joh. Brahms. Bd. 3, Hbbd. 2; Bd. 3, Hbbd. 1. Neue Aufl. 243.
Kamieński, L., Die Oratorien von Joh. Ad. Hasse 412.
Kammerer, P., Über Erwerbung und Vererbung des musikalischen Talents 281.
Kanth, G., Bilder-Atlas zur Musikgeschichte von Bach bis Strauß 243.
*—, dass. 320.
Kapp, J., Franz Liszt. 2. Aufl. 109.
Kassner, R., Die Moral der Musik. 2. Aufl. 412.
Keller, O., Geschichte der Musik. Ein Hand- u. Lehrbuch. (Kleine Ausg.) 281.

King, Edith L. M., Veldt rhymes 412.
***Kinkeldey**, O., Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrh., ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik 37.
—, s. Bachfest, Sechstes deutsches 376.
***Kinsky**, G., Musikhistorisches Museum von Wilh. Heyer in Cöln. Katalog. Bd. 1: Besaitete Tasteninstr., Orgeln und orgelartige Instr. 38.
Kirchengesangvereinstag, Der 23. deutsche evangelische, in Hannover 2./3. Okt. 1911 149.
Klob, K. M., Drei musikalische Biedermänner: J. Holzbauer, K. Ditter v. Dittersdorf, Mich. Haydn 109.
Klosiński, L., Die Musiktheorie, anschaulich dargestellt (polnisch) 38.
Knorr, J., Die Fugen des »Wohltemperierten Klaviers« von J. S. Bach in bildlicher Darstellung 281.
Koch, B., Beethoven-Stätten in Wien und Umgebung 320.
*—, M., Abriß der Instrumentenkunde 380.
Kofler, Die Kunst des Atmens als Grundlage der Tonerzeugung 412.
Krehl, St., Musikerelend 380.
Kretzschmar, Hermann, Gesammelte Aufsätze über Musik. II. Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters 78.
—, Geschichte des Neuen deutschen Liedes. T. 1: Von Albert bis Zelter 150.
***Krienitz**, W., R. Wagners Feen 109.
Kruse, G. R., Otto Nicolai, Ein Musikerleben 110.
*—, dass. 320.
Kück, E., u. **Schönhagen**, E., Heidjers Tanzmusik 28. Bauerntänze aus der Lüneburger Heide (f. Klavier). Mit Tanzerläuterungen 180.
***Kurpiński**, K., Erinnerungen aus der Reise im J. 1823. Hrsg. u. mit Anmerk. versehen von Z. Jachimecki 211.
***Lahee**, H. C., The organ and its masters 211.
Lamy, F., Jean-François Le Sueur 412.
Lee, E. Markham, Girl of the Golden West 412.
Lehr, K., Die moderne Orgel 281.
Leichtentritt, H., Musikalische Formenlehre 150.
*—, dass. 380.
Leskien, A., Zur Wanderung von Volksliedern [S. A.] 281.
Liepe, E., Paul Kuczynski und seine Werke 212.
Lindner, E., Rich. Wagner über Tristan u. Isolde. Aussprüche des Meisters über sein Werk 246.
Lineff, E., Peasant Songs of great Russia. 2. Series 212.
Linekar, T. J., Masonic musical service 412.
Liszt, Franz, Briefe an Baron Anton Augusz 1846—1878. Hrsg. v. W. v. Csapó 38.
*—, Reuß, E., Fr. Liszt in seinen Briefen 39.
Locher, C., Die Orgelregister und ihre Klangfarben sowie die damit verwandten Erscheinungen und wirksamen Mischungen 180.
***Löwenfeld**, H., Unser Repertoir. Ein Vortrag 110.
Lyon, J., Guide to orchestra 412.
MacGillivray, E. J., Copyright Act 412.
Macrory, E., Temple Organ 412.
***Marnold**, J., Musique d'autrefois et d'aujord'hui 243.
Marshall, Mrs. Julian, on Handel 412.
Maurer, J., Anton Schweitzer als dramatischer Komponist (Beihefte der IMG. Folge 2, Nr. 11) 412.
May, Florence, Girlhood of Clara Schumann 412.
McKilliam, A. E., Chronicle of the Popes 412.
McLeod, A., The Italian stage 412.
***Metastasio**, Dramen. Ausgew. u. übertr. v. M. R. Schenck 320.
Miscellanea musicae bio-bibliographica, Jg. 1, H. 1, hrsg. v. Springer, M. Schneider, Wolffheim 244.
—, dass. Jg. 1, H. 1. 2. 412.
***Mitteilungen** für die Mozart-Gemeinde in Berlin. H. 32. 110.
*— dass. H. 33. 321.
Moffat, A., Nursery tunes 412.
Morold, M., Anton Bruckner 412.
—, Hugo Wolf 412.
Müller-Freienfels, R., Psychologie der Kunst. 2 Bde. 281.
Müller-Söllner, Die Register der menschlichen Stimme 412.
Music, an anthology 412.
***Musikbuch** aus Österreich. Jg. 8. 110.
—, Jg. 9. 244.
***Musikerkalender**, Allgemeiner Deutscher 407.
*—, Max Hesses Deutscher. Jg. 28. 410.
Nagel, W., Die Musik als Mittel der Volkserziehung. Wesen u. Bedeutung d. Programmusik 212.
Nesieht, R., Beethovens neun Symphonien, unter Berücksichtigung derjenigen seiner Vorgänger, Haydn und Mozart, erläutert 39.
—, Das goldene Zeitalter der Klaviersonate 39.
Niemann, W., Die musikalische Renaissance des 19. Jahrh. 150.
*—, dass. 412.

*Niewiadomski, St., Über Fr. Chopin (polnisch) 39.
Nin, J. J., Plea for simplicity 413.
Oldfield, L. C. F., Copyright 413.
*Omarini, E., La Riforma di R. Wagner 150.
*Opienski, H., Chopin als Schöpfer. Eine Erläuterung seiner Werke 244.
*Paderewski, J., Über Fr. Chopin (polnisch) 39.
*Parry, Ch. H. H., Style in musical art 281.
Payer, O., Ottokar Ostrčil und die tschechische Opernbühne unserer Tage 78.
*Penkert, A., Das »Gassenlied«, eine Kritik 212.
*Pfohl, F., Carl Grammann. Ein Künstlerleben 111.
Pieper, C., Anleitung zum Kontrapunktieren 111.
Pollard, P., German masques 413.
Pommer, J., Die Wahrheit in Sachen des österreichischen Volksliedunternehmens 244.
Poole, R. L., On Bach 413.
Pougin, A., On Malibran 413.
*Prod'homme, J.-G., et Dandelot, A., Gounod, sa vie et ses œuvres, d'après des documents inédits. 2 vols. 111.
Pulvermacher, B., Die Schule der Gesangsregister als Grundlage der Tonbildung 39.
Raczyński, B., Musiktheorie, ein Elementarschulbuch (polnisch) 39.
*Rattay, K., Die Ostracher Liederhandschrift und ihre Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes 150.
Raybould, W., London bells 413.
Redenbacher, E., François Frédéric Chopin 39.
*—, dass. 413.
Reichelt, K., Rich. Wagner und die englische Literatur 212.
Reimann, H., J. S. Bach, hrsg. v. B. Schrader 381, 413.
*Reiß, J. W., Melodye spalmove Mik. Gomółki 413.
Report of the London Congress (Maclean) 414.
*Reuß, E., Fr. Liszt in seinen Briefen 39.
*Rey-Pailhade, E. de, Essai sur la musique et l'expression musicale et sur l'esthétique du Son. Les instruments de musique anciens et modernes 41.
Rhythmus, Der. Ein Jahrbuch. Hrsg. v. d. Bildungsanstalt Jacques-Dalcroze 112.
Richard, E., German civilization 414.
Richter, E., Wie wir sprechen. 6 volkstümliche Vorträge 112.
*—, dass. 244.
Riemann, H., Musikgeschichte in Beispielen. T. 2: 1600—1690 151.
—, Katechismus der Gesangskomposition. 2. Aufl. 321.
—, Vademekum der Phrasierung. 3. Aufl. 321.
—, Handbuch der Musikgeschichte. Bd. 2,2. Das Generalbaßzeitalter 321.
—, Musikgeschichte in Beispielen. 3. Teil 381.
*Riemann, Ludw., Das Wesen des Klavierklanges 113.
Ries, G., Orgeldienst und Volksschullehrer. Eine Denkschrift 321.
Rimington, A. W., Colour-music 414.
*Ritschl, A., Die Anschlagsbewegungen beim Klavierspiel 114.
Rockstro, W. S., On Mendelssohn 414.
Roese, O., Rich. Strauß' Salome. Ein Wegweiser durch die Oper. Neue [Titel-] Ausg. 245.
Rogowski, J. M., Fr. Chopin (polnisch) 41.
Rolleston, T. W., Celtic myths 414.
Rudall, H. A., On Beethoven 414.
Ruta, R., Storia della Arpa. 282.
*—, dass. 414.
Rutkowski, Z., Gesang und Musik in der Elementarschule (polnisch) 41.
Rutz, B., Die Chorknaben zu Neustift. Ein Beitr. z. Geschichte der Schulen u. der Musik in Tirol 151.
—, O., Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck 151.
Rychnovsky, E., Fr. Liszt 78.
*—, 50 Jahre Deutscher Männergesangverein in Prag 212.
Saint Foix, G. de, s. Wiezewa, T. de 184.
Scharlitt, B., Fr. Chopins gesammelte Briefe. Zum ersten Male hrsg. u. ins Deutsche übertr. 149.
*—, dass. 408.
Schellenberg, E. L., Hugo Wolf (Vortrag) 245.
*Schenck, M. R., s. Metastasio, Dramen 320.
Schering, A., Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin 282.
*—, Geschichte des Oratoriums (Kleine Handb. d. Musikgesch., Bd. 3) 321.
Schmitz, E., Harmonielehre als Theorie, Ästhetik u. Geschichte der musikalischen Harmonik 151.
*—, dass. 414.
Schneider, M., s. Miscellanea 243.
Schnerich, A., Unsere Kirchenmusik und P. Mich. Horn 381.
Schönhagen, E., s. Kück, Ed. 180.
Scholz, B., Verklungene Weisen. Erinnerungen 41.
*—, dass. 381.

Schreyer, J., Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition. Neue Aufl. der »Harmonielehre« 114.
—, Schlüssel zu den Aufgaben des Lehrbuchs . . . 114.
Schütz, R., Stephen Heller. Ein Künstlerleben 151.
*—, dass. 381.
Schultz, D., Heilkraft des Gesanges 245.
Schweitzer, A., J. S. Bach, With a preface by C. M. Widor. English translation by E. Newman. 2 vols 114.
Seeburg, F. v., Jos. Haydn, ein Lebensbild. 4. Aufl. 151.
Setaccioli, G., Debussy. Eine kritisch-ästhetische Studie. Autoris. Übersetzung nach d. 2. Aufl. d. Italienischen von F. Spiro 114.
Sharp, C. J., Folk-carols 415.
Shelley, H. C., Hist. of British Museum 415.
Siegfried, E., Macbeth, Tondichtung nach Shakespeares Drama von Rich. Strauß 415.
—, Tod u. Verklärung. Tondichtung v. Rich. Strauß. Studie 245.
Smith, H., Organ and orchestral acoustics 415.
Somigli, C., Laryngal mechanism 322.
Sonneck, O. G., Th., Score-catalogue (Washington) 322.
***Soubies**, A. et **Curzon**, Henri de, Documents inédits sur le »Faust« de Gounod 415.
Springer, H., s. Miscellanea 243.
Stanford, Ch. V., On musical composition 415.
Stanzel, K., Musikpsychologische Studien 41.
*—, dass. H. 1: Der musikalische Standpunkt 114.
Stefan, P., Gust. Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk. 3. Aufl. 282.
—, P. O. F., Das Werden eines Künstlers 245.
***Stefanowska-Tobiczyk**, Wl., und **Jaworski**, L., Geschichte der Musik in Lebensbeschreibungen 245.
***Steinitzer**, M., Rich. Strauß. 1.—4. Aufl. 245.
Storck, K., Musik-Politik. Beiträge zur Reform unseres Musiklebens 78.
Straeten, E. van der, Violin virtuosi 415.
Stromeyer, C. E., Music and life 415.
Studeny, B., Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrh. 114.
***Stumpf**, C., Die Anfänge der Musik 180.
—, Hrsg. Beiträge zur Akustik u. Musikwissenschaft. H. 6. 243.
Syrett, Netta, Miracle plays 415.
Teuchert, E., u. **Haupt**, E. W., Musikinstrumentenlehre in Wort und Bild. T. 3: Messingblas- u. Schlaginstrumente 114.
***Thalbitzer**, W., s. Thuren, Hj. 182.
***Thayer**, A. W., Ludwig van Beethovens Leben. 2. Aufl. Bd. 2 u. 3, neu bearb. v. Hugo Riemann 114.
Thode, H., Franz Liszt 116.
Thomas, E., Celtic tales 415.
Thompson, A. H., The parish church 415.
***Thuren**, Hj., and **Thalbitzer**, W., The Eskimo Music. P. 1, 2. 182.
Tiersot, J., J.-J. Rousseau 415.
Torrefranca, F., Giac. Puccini e l'opera internazionale 382.
Urlin, Ethel L., Dancing 415.
***Vivell**, C., Vom Musiktraktate Gregors d. Gr. 41.
—, Initia tractatuum musices ex codicibus editorum collegit et ordine alphabetico disposuit 151.
*—, dass. 245.
Voigt, W., Die Kirchenkantaten J. S. Bachs. Ein Führer bei ihrem Studium und ein Berater für ihre Aufführung 151.
*—, dass. 246.
***Wagner**, Richard, Sämtliche Schriften und Dichtungen. 5. Aufl. Bd. 11/12. 43.
—, Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausg. 6. Aufl. 184.
—, über Tristan und Isolde. Aussprüche des Meisters über sein Werk. Zsgst. v. E. Lindner 246.
*—, Mein Leben 323.
Wallfisch, J. H., Musik u. Religion, Gottesdienst u. Volksfeier. Von Paul Kleinert. Referat u. Kritik 212.
***Wasielewski**, W. J. v., Die Violine und ihre Meister. 5. Aufl. v. Wald. v. Wasielewski 43.
—, Das Violoncell und seine Geschichte. 2. Aufl. v. Wald. v. Wasielewski 184.
Way, A. S., Lay of the Nibelung 416.
Weber, C. M. v., Briefe an den Grafen Karl v. Brühl. Hrsg. v. Georg Kaiser 116.
Weber-Bell, S., Kritische Rundschau über gesangpädagogische Fragen. 1. Ser. 116.
Weigl, B., Handbuch der Violoncell-Literatur 45.
Weingartner, F., Sur l'art de diriger. Trad. par E. Heintz 116.
***Werner**, A., Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrh. 45.
Weston, J. L., Old carols 416.
Wetzel, H., Elementartheorie der Musik 151.
*— dass., 382.
Wieck, Marie, Aus dem Kreise Wieck-Schumann 212.
*—, dass. 323.

Wiezewa, T. de, et **Saint Foix**, G. de, W. A. Mozart, Sa vie musicale et son œuvre de l'enfance à la pleine maturité (1756—1777). 2 Vols 184.
Wild, F., Bayreuth 1911. Handbuch f. Festspielbesucher 116.
Williams, C. F. Abdy, Aristoxenus and rhythm 416.
Winworth, Freda, Wagner's Ring interpreted 416.
*__Wirth__, H. F., Der Untergang des niederländischen Volksliedes 78.
Wolf, Hugo, Musikalische Kritiken. Hrsg. v. R. Batka u. H. Werner 151.
Wolffheim, W., s. Miscellanea 243.
Woodhouse, G., Pianism 416.
Young, Filson, Essays 416.
Zanten, C. van, Bel-canto des Wortes. Lehre der Stimmbeherrschung durch das Wort 116.

Angezeigte Musikalien.

(Die mit * bezeichneten wurden besprochen.)

*__Abert__, H., s. Pergolesi 117.
*__Aichinger__, G., Ausgew. Werke, hrsg. v. Kroyer. Denkm. d. Tonk. in Bayern. Jg. 10, 1. 383.
*__Alaleona__, D., s. Cavalieri 384.
Albinoni, T., Vorrei scuoprir l'affanno s. Kammerkantaten 184.
Alveri, G. B., Mia Vita s. Kammerkantaten 184.
*__Astorga__, Em. d', Palpita già s. Kammerkantaten 184.
Bach, J. S., Ausgew. Arien f. Sopran mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. H. 2. Veröff. der Neuen Bachges. 12, 1. 384.
*—, Wilh. Friedemann, Sinfonia. Zur Geburtstagsfeier Friedrichs des Großen komp., hrsg. v. Prieger 46.
—, Eingangschor a. d. Kantate: Lasset uns ablegen die Werke der Finsternis. Kl.-A. v. G. B. Weston 324.
*__Beethoven__, L. van, Symphonie in C-dur mit L. van B.'s Namen überliefert. Eingerichtet u. hrsg. v. Fritz Stein 117.
Böhm, Georg s. Franck, J. W. 385.
*__Cavalieri__, E. de., Rappresentazione di Anima e di Corpo. Riproduzione della unica edizione romana del 1600 a cura di Fr. Mantica preced. da un saggio di Dom. Alaleona 384.
Codices, 3 Trienter. 5 Messen des 15. Jahrhunderts (Denkm. d. Tonk. in Österr. 19, 1) 324.
*—, dass. 416.
*__Denkmäler der Tonkunst in Bayern__ VIII, 1: Joh. Staden, hrsg. v. Schmitz 324.
*—, X, 1: Aichinger, hrsg. v. Kroyer 383.
*—, XI, 2: Steffani, T. 2, hrsg. v. H. Riemann 46, 282 f.
Denkmäler der Tonkunst in Österreich XIX, 1: 3 Trienter Codices, hrsg. v. G. Adler 324, *416.
—, XIX, 2: Wiener Instrumentalmusik im 18. Jahrh. II., hrsg. v. W. Fischer 324.
Denkmäler deutscher Tonkunst. Bd. 45: J. W. Franck, G. Böhm, P. L. Wockenfuß, hrsg. v. Kromolicki-Krabbe 385.
Franck, Joh. Wolfgang, **Böhm**, Georg und **Wockenfuß**, Peter Laur., H. Elmenhorsts geistliche Lieder. Hrsg. v. J. Kromolicki u. W. Krabbe. D. d. T. 45. Bd. 385.
*__Gaffi__, Bern., Già vincitor del verno s. Kammerkantaten 184.
Greber, Jakob, Fuori di sua capanna s. Kammerkantaten 184.
Händel, G. F., Concerto Grosso (B-dur) Nr. 1. Bearb. v. M. Reger. Part. 385.
Instrumentalmusik, Wiener, im 18. Jahrhundert, II. Bearb. v. Wilh. Fischer. Denkm. d. Tonkunst in Österr. 19, 2. 324.
*__Kammerkantaten__, Ausgewählte, aus der Zeit um 1700. Mit ausgearbeitetem Klavierakkomp. hrsg. v. Hugo Riemann. Nr. 1: G. B. Alveri, B. Gaffi, A. Scarlatti, J. Greber, T. Albinoni, E. R. d'Astorga (je eine) 184.
*__Klemetti__, H., Piae Cantiones. Lateinische Schullieder für gemischten Chor eingerichtet 417.
*__Kroyer__, Th., s. Aichinger 383.
*__Liszt__, Franz, (12) Symphonische Dichtungen. Kleine Part.-Ausg. 46.
*__Mantica__, F. s. Cavalieri 384.
*__Opienski__, H. s. Tänze, Altpolnische 324.
*__Pergolesi__, La Serva Padrona, Intermezzo. Übertr. u. bearb. v. H. Abert 117.
*__Riemann__, Hugo, s. Kammerkantaten 184, s. Steffani 46, 282.
*__Scarlatti__, Alessandro: Hò ma pena intorno s. Kammerkantaten 184.
Schein, Joh. Hermann, Sämtliche Werke hrsg. v. Prüfer. Bd. IV, 1 für den prakt. Gebrauch bearb. v. K. Hasse 46, Bd. IV, 2 385.
Schering, A., Einstimmige Chor- und Sololieder des 16. Jahrh. mit Instrumentalbegleitung hrsg. T. 1: 10 geistliche Gesänge 417.

*Schmitz, E. s. Staden, Johann 324.
*Staden, Johann, Ausgew. Werke. Denkm. d. Tonk. in Bayern 8, 1, hrsg. v. E. Schmitz 324.
Steffani, Agostino, Ausgewählte Werke, T. 2 (Opern Bd. 1: Alarico) hrsg. v. H. Riemann (Denkmäler d. Tonk. in Bayern, Jg. 11, 2) 46.
*Steffani, A. Ausgew. Werke, T. 2 (Opern Bd. 1: Alarico) hrsg. v. H. Riemann (Denkm. d. Tonk. in Bayern. Jg. 11, 2) 282f.
*Stein, Fritz s. Beethoven 117.
*Tänze, Altpolnische, aus dem 16. u. 17. Jh. Für Klavier bearb. v. H. Opienski 324.
Wockenfuß, P. L. s. Franck, J. W. 385.

Referenten der „Kritischen Bücherschau" der Zeitschrift.

Abert, Hermann (Wieck) 323.
Anonym (M. Hesse) 36, 410, (Löwenfeld) 110, (Mitteil. f. d. Mozart-Gemeinde) 110, 321, (Musikbuch a. Österr.) 244, (Année musicale) 278, (Kanth) 320, (Allg. dtsch. Musiker-Kal.) 407, (Bühnenspielplan) 409.
Bauer, M. (Wetzel) 382, (Schmitz) 414.
Bockhorn, M. (Gießwein) 319, (H. Fischer) 409.
van den Borren, Ch. (Annales) 204, (Bergmans) 378, (Chilesotti) 408.
Chybiński, A. (Jachimecki) 36, (Niewiadomski, Paderewski) 39, (Jachimecki) 210, (Kurpiński) 211, (Opienski) 244, (Stefanowska-Jaworski) 245, (Hoesick) 279, (Scharlitt) 408, (Hoesick) 411, (Redenbacher) 413.
Closson, E. (Prod'homme-Dandelot) 111.
Daffner, H. (Krienitz) 109, (Musikbuch aus Österr.) 110, (Pfohl) 111, (Omarini) 150, (Hutschenruyter) 180, (Gräflinger) 209, (Rychnowski) 212, (Hehemann) 410, (Niemann) 412.
Einstein, Alfred (Schering) 321.
Fischer, Kurt (Rattay) 150.
Frimmel, Th. v. (Thayer-H. Riemann) 114.
Hammer, H. (Ergo) 109.
Heuß, A. (Steinitzer) 245, (Metastasio-Schenck) 320, (Bekker) 376, (B. Scholz) 381.
Hirzel, Bruno (Rich. Wagner) 322.
Hohenemser, R. (Thuren-Thalbitzer) 182.
La Laurencie, L. de (Emmanuel) 207, (Marnold) 243.
Maclean, Charles (Dent) 108, (Glover) 109, (Lahee) 211.
Münnich, R. (Stanzel) 114.
Nagel, W. (G. Kaiser) 36.
Nef, K. (Kinkeldey) 37, (Kinsky) 38.
Prod'homme, J.-G. (Soubies-de Curzon) 415.
Prüfer, A. (Reuß-Liszt) 39.
Rautenstrauch, J. (A. Werner) 45.
Reiß, J. W. (Chybiński) 207.
Riemann, Ludwig (Wirth) 78, (Ritschl) 114, (Auerbach) 149, (Bösenberg) 206, (Penkert) 212.
Rietsch, H. (Stumpf) 180.
Sachs, C. (Rey-Pailhade) 41, (Gáscue) 78, (Hammerich) 210, (J. Joachim) 210, (M. Koch) 380, (Grossi) 410, (Ruta) 414.
Scheibler, L. (Altmann) 180, (R. Schütz) 381.
Schering, A. (Wasielewski) 43.
Schiedermair, L. (Kruse) 320.
Seydel, M. (E. Richter) 244.
Springer, H. (Ecorcheville) 379.
Tetzel, E. (L. Riemann) 113.
Wagner, P. (Vivell) 41.
Wallner, B. A. (Habich) 210.
Webb, F. Gilbert (Graves) 243, (Forsyth) 279, (Parry) 281.
Werner, A. (W. Voigt) 246, (C. Fuchs) 318.
Wetzel, H. (Caland) 77, (Leichtentritt) 380.
Wolf, Joh. (van Aerde) 204, (van den Borren) 206, (Vivell) 245, (Bianco) 407.

Referenten der „Besprechung von Musikalien" der Zeitschrift.

Abert, H. (Steffani-Riemann) 282.
Anonym (W. Fried. Bach-Prieger) 46, (Liszt, kleine Part.-Ausg.) 46, (Pergolesi-Abert) 117, (Beethoven-Stein) 117, (Kammerkantaten um 1700-Riemann) 184.
Cahn-Speyer, R. (Cavalieri-Mantica) 384.
Chybiński, A. (Altpoln. Tänze-Opienski) 324, (Joh. Staden-Schmitz) 324.
Leichtentritt, H. (Aichinger-Kroyer) 383.
Wolf, Joh. (Trienter Cod. 3) 416, (Klemetti) 417.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 1. Dreizehnter Jahrgang. **1911.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Amtlicher Teil.

Reports from National Sections, etc.

The following further Sectional Reports (see Z. XII, 340, September 1911) have been received by the President of the Präsidium (Governing Body) under paragraph 4 of "Besondere Bestimmungen über das Präsidium der I.M.G.", and are herewith published for general information.

By Order.

Compte-rendu sur la Section Nationale, Belgique.

La Section Belge de la Société Internationale Musicale se trouve actuellement dans le deuxième année de son existence.

C'est à l'initiative du comité central de Leipzig, et du comité de la section de Paris, représenté par son trésorier M. Ecorcheville, que la section, dont l'existence avait été jusqu' alors purement nominale, entra dans sa période d'activité.

Par une circulaire en date du 12 octobre 1909, le soussigné réunit les quelques adhérents belges de la S.I.M., et d'autres personnes susceptibles de s' intéresser au mouvement musicologique. C'est au cours de cette réunion que furent prises les principales mesures destinées à assurer le fonctionnement de la section. Le comité fut constitué comme suit: Président M. Edg. Tinel; vice-président, MM. Al. Béon et baron Buffin; secrétaire, M. E. Closson; secrétaire-adjoint, M. Ch. van den Borren; trésorier, M. H. Taubert. M. Al. Béon voulut bien mettre à la disposition du groupe, pour ses séances, les locaux de le salle Erard. On décida également de choisir, comme organe, le Guide musical de Bruxelles. En même temps, M. le Dr G. Dwelshauvers, de Liége, annonça la constitution, à Liége, d'une «société liégeoise de musicologie», qui fonctionnera comme un groupe local (Ortsgruppe).

Le comité, réuni quelques jours après, élabora les statuts de la section, qui furent imprimés et distribués aux membres.

La première séance publique ent lieu à le salle Erard le 17 janvier 1910. Elle comportait une conférence de M. van den Borren sur les origines du drame musical et l'Orféo de Monteverde, suivie d'une audition musicale de fragments de l'Orféo, préparée par M. D. Demest, et à laquelle prirent part Mmes Demest et Richir, MM. Houx et Vanderschrick, et M. Minet, claveciniste. La deuxième séance, donnée le 20 avril, consistait en une conférence du soussigné sur J. B. Loeillet et la musique instrumentale en Belgique au XVIIe siècle, suivie d'une audition d'œuvres de musique de chambre de Loeillet harmonisées par M. Al. Béon et exécutées par Mme Béon, claveciniste, MM. Boone, flûtiste, Delfosse, gambiste, Van Bever, hautboiste et Van Hout, violiste.

A l'occasion de l'exposition rétrospective de l'Art belge au XVIIe siècle, ouverte à Bruxelles concurremment avec l'Exposition universelle, l'administration des Beaux-Arts chargea le comité de la section de l'organisation de séances de musique ancienne dans les locaux de l'exposition. Le comité chargea M. Al. Béon et le soussigné d'organiser, par délégation, les dites séances. Celles-ci, qui furent au nombre de quinze, obtenirent le plus vif succès. Les programmes, dont une liste récapitulative fut publiée dans le Guide musical du 9 octobre 1910, réunissaient les spécimens les plus intéressants de la musique vocale et instrumentale du XVIe et du XVIIe siècle. Enfin, la modération des artistes exécutants, le dévouement de Mme Béon, qui, comme claveciniste et comme organiste, participa à titre gracieux à toutes les séances, permirent de réaliser, sur les subsides accordés par le gouvernement pour l'organisation, un bénéfice appréciable, qui venait fort opportunément alimenter la caisse de la section.

La deuxième année sociale s'est ouverte par la réunion statutaire du 2 novembre 1910, qui à été suivie de trois séances de musique moderne, données les 13 décembre 1910, 19 janvier 1911 et 5 avril 1911, et consacrées respectivement aux œuvres de MM. Paul Dupin, Ch. Tournemire et J. Mouquet. Une séance historique, consacrée aux origines de l'oratorio, a en lieu en mai 1911.

L'organisation de séances de musique moderne ne répond pas tout à fait au but historique et scientifique de la S.I.M., mais il a fallu y recourir à cause des conditions toutes spéciales dans lesquelles se trouve la jeune section belge. Celle-ci, qui compte actuellement vingt-neuf membres actifs et neuf membres auditeurs, soit se développer dans un milieu des plus ingrats, caractérisé par l'absence de toute tradition musicologique, par l'indifférence générale des artistes et du public. Si la Belgique a produit des musicologues de première valeur tels que Gevaert, Fétis, Van der Straeten, de Coussemaker, etc., il importe de se rendre compte que ces hommes ont opéré isolément, qu'ils se sont formés eux-mêmes et qu'en somme une école musicologique belge n'existe pas. De même, ceux qui se livrent actuellement à cette science sont en très petit nombre en Belgique, et la plupart voient leur activité entravée par des occupations professionnelles. On se rend compte combien il est difficile, dans ces circonstances, d'assurer dans le pays le fonctionnement régulier d'un organisme tel que la S.I.M., dans le sens prévu par les fondateurs. Il est possible et même probable que cette situation s'améliorera dans l'avenir, mais nous craignons que cet avenir ne soit encore éloigné. D'ici là, la section belge, dont l'activité se limite au groupe de Bruxelles et aux réunions de la Société liégeoise de musicologie, mènera une existence assez précaire.

En terminant, nous tenons à rendre hommage au vice-président M. Al. Béon, qui apporta à la section l'appoint d'un nom connu et unanimement considéré dans notre monde artistique, ainsi que celui de ses relations étendues et de son expérience d'organisateur, et nous offrait enfin une hospitalité qui, tout en nous évitant des frais considérables, assurait à elle seule le bon renom artistique de notre association.

Bruxelles.

E. Closson,
Secrétaire de la Section Nationale, Belgique.

Bericht über die Landessektion Norddeutschland.

Das Wirken der Sektion Norddeutschland fand seinen sichtbaren Ausdruck in der Vereinstätigkeit der Ortsgruppe Berlin, deren Neugründung auf ihre Initiative hin, in der konstituierenden Versammlung vom 21. Mai 1905 unter Zugrundelegung neuer Statuten erfolgte. Die Leitung des Vereins übernahm ein neungliedriger Vorstand, an dessen Spitze in den beiden ersten Jahren Herr Direktor Prof. Georg Schumann und seit Juni 1907 Herr Prof. Dr. Johannes Wolf trat. Zum Ehrenvorsitzenden wurde am 29. Juni 1907 Herr Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar gewählt. Der Arbeitsplan, welcher von diesem auf dem ersten Kongreß zu Leipzig für die Ortsgruppen aufgestellt worden war, wurde für die Tätigkeit des Berliner Zweigvereins die Richtschnur: Vorträge, kritische Referate und historische Musikaufführungen bilden den Gegenstand der 8—10 ordentlichen Jahressitzungen. Eine Aufstellung der Vorträge wird am besten für das Streben sprechen, alle Zweige der Musikwissenschaft zu pflegen und die Kenntnis der Praxis verschiedener Zeiten und Völker den Mitgliedern zu vermitteln. Besonderen Dank verdient das uneigennützige Eintreten von Künstlern von der Trefflichkeit einer Wanda Landowska, eines Georg Walter, eines Anton Witek, eines Rudolf Melzer u. a. für die Ziele der I.M.G. Die Aufstellung bietet aber auch zugleich einen Beleg für das internationale Leben, welches sich in der Berliner Ortsgruppe abspielt, indem Vertreter Englands, Frankreichs, Finnlands, Hollands und Norwegens zu Worte gekommen sind.

Vortragsplan.

1905.	21. Juni.	Prof. Dr. Max Friedlaender: Beethoven's Jugendzeit.
	26. Nov.	Prof. Dr. Max Seiffert: Fr. W. Zachow als Lehrer Händel's.
	10. Dez.	Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Carl Stumpf mit seinen Assistenten: Demonstration der akustischen Einrichtungen des psychologischen Instituts und Erläuterung seiner Apparate.
1906.	21. Jan.	Prof. Dr. Friedrich Zelle: Forschungen zur ältesten deutschen Oper.
		Dr. James Simon: Über den Stand der Chopinforschung.
	25. Febr.	Prof. Dr. Hermann Kretzschmar: Mozart und die Geschichte Oper.
	25. März.	Dr. Johannes Wolf: Heinrich Isaac als weltlicher Komponist.
	29. April.	Prof. Dr. Max Dessoir: Über künstlerische Gesichtspunkte für die Vortragsordnung von Musikwerken.
	20. Mai.	Dr. Erich von Hornbostel: Über tunesische Melodien.
		Dr. Otto Abraham: Indianer-Melodien aus British Columbia.
		Dr. Hugo Leichtentritt führte auf »italienische Gesangsmusik aus der Zeit um 1600«.

24. Juni Frl. Georgy Calmus: Die musikalisch-parodistische Seite der Beggar's Opera von Gay und Pepusch.

24. Nov. Dr. Georg Münzer: Die Melodien der Meistersinger.
15. Dez. Edward J. Dent (Cambridge): Leonardo Leo.

1907. 12. Jan. Dr. Richard Hohenemser: Der Streit um die musikästhetischen Anschauungen Hanslick's.
Dr. Alfred Guttmann: Richard Strauß als Liederkomponist.
9. Febr. Frl. Georgy Calmus: Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller.
9. März. Frl. Amalie Arnheim: Die Parodien der französischen Opern des 18. Jahrhunderts.
20. April. Prof. Dr. Max Seiffert: Die Verzierung der Sologesänge in Händel's Messias.
8. Juni. Prof. Dr. Max Friedlaender: Goethe's Gedichte in zeitgenössischen Kompositionen.
15. Juni. Dr. Erich von Hornbostel: Musikethnologische Studien bei den Pawnee-Indianern.
Dr. Hugo Leichtentritt führte Motetten des 16. Jahrhs. auf.

2. Nov. Prof. Dr. Max Friedlaender: Die Herausgabe musikalischer Kunstwerke.
Anton Witek: Mozart, Konzert VII.
7. Dez. Dr. Hugo Goldschmidt: Monteverdi's Ritorno d'Ulisse.
Dr. Joseph Kromolicki mit dem Kirchenchor von St. Michael: Geistliche und weltliche Chormusik des 16. Jahrhs.
Dr. James Simon: Alte Klaviermusik.

1908. 25. Jan. Prof. Dr. Johannes Bolte: Die Bella musicalia von Sebastiani, Sartorius-Laurenberg und Beer.
Dr. James Simon: Über Weingartner's Ratschläge für Aufführung der Symphonien Beethoven's.
Alte Kammermusik.
15. Febr. Madame Wanda Landowska: Alte Clavecin-Musik.
21. März. Prof. Dr. Max Seiffert: Händel's Verhältnis zu Tonwerken älterer deutscher Meister.
2. Mai. Otto Andersson (Helsingfors): Das schwedische Volkslied in Finnland.
30. Mai. Ernst Koschny: Die Volkslieder der polnischen Bewohner Oberschlesiens.
Erich Fischer: Riemann's Handbuch der Musikgeschichte II, 1.
Dr. James Simon: Polnische Klaviermusik.
27. Juni. Dr. E. v. Hornbostel: Indonesische Volksmusik.
2. Juli. George Walter: Bachkonzert.

7. Nov. Dr. Hermann Springer: Venezianische Liedmusik des 18. Jahrhs.

1909. 29. Jan. Rudolf Melzer: Corelli, Guignon, Dall'Abaco, Biber.
Dr. James Simon: Händel, J. S. Bach.
13. Febr. Prof. Dr. Johannes Wolf: Mittelalterliche Musikverhältnisse.
Frl. Langbein, Dr. Kinkeldey: Gesänge aus Astarto von Bononcini und Il maestro di musica von Pergolese.
27. Febr. Dr. Werner Wolffheim: W. A. Mozart Sohn und sein handschriftliches Reisetagebuch 1819—21.
Kgl. Kammermusiker Plass führte 11 Sätze aus den Suiten Melchior Franck's auf.
8. Mai. Dr. Leopold Schmidt: Musikkritik.
Frl. M. v. Reichenbach sang Lieder aus Sperontes' Singender Muse an der Pleiße.

Dr. James Simon spielte Couperin.
15. Mai. Dr. Richard Hohenemser: Das großrussische Volkslied.
12. Juni. Kammermusik: G. F. Händel und Leopold Mozart. Erläuterungen von Prof. Dr. Max Seiffert.

28. Okt. Prof. William Wolf: Grundzüge einer Geschichte der Synagogalmusik nebst Hypothesen über älteste Musiksysteme.
7. Dez. Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Carl Stumpf: Die Anfänge der Musik.
17. Dez. Neue Berliner Kammermusik-Vereinigung: Dall'Abaco, Chr. Förster, Joh. Stamitz, Asplmayr, K. Ph. Em. Bach.

1910. 29. Jan. Max Schneider: Musikalische Praxis der Bachzeit (I.)
26. Febr. Dr. Curt Sachs: Die erste Blütezeit der brandenburgischen Hofmusik.
R. Melzer: Biber, Telemann.
2. Mai. Christ. Leden (Norwegen): Musikethnologische Grönlandexpedition.
Rudolf Melzer u. Frl. Lotte Kaufmann: Hüllmandel, Bodinus, Joh. Stamitz, Telemann, Biber, A. Dornel, Ph. E. Bach, A. Fischer.
25. Juni. Max Schneider: Die musikalische Praxis der Bachzeit (II).
18. Juli. Prof. Dr. Johannes Wolf: Kritische Darstellung der Beck-Aubry-schen Kontroverse über die modale Interpretation der Troubadour- und Trouvères-Melodien.
12. Nov. George Walter: Gesangsmusik des 17. u. 18. Jahrhs. (Monteverdi Caccini, Cesti, Caldera, Morley, Purcell, H. Schütz, J. S. Bach).
28. Nov. Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Carl Stumpf: Konsonanz u. Dissonanz.
17. Dez. Alte Weihnachtsmusik von Gertraut Langbein, Else Hennig, Rudolf Melzer, Dr. Georg Schünemann, Dr. James Simon, Dr. Hermann Springer.
1911. 20. Jan. Edward J. Dent (Cambridge): Der Amfiparnaso des Orazio Vecchi. Dr. Hugo Leichtentritt führte Chöre aus dem Amfiparnaso auf.
17. Febr. Diskussionsabend.
4. März. Sanitätsrat Dr. Walter Pielke: Über die Register der menschlichen Stimme und Bericht über experimentelle Untersuchungen der sogenannten Deckung gesungener Vokale (mit Demonstrationen). Prof. Dr. Gutzmann über seine Untersuchungsmethode der Tonkurven.
17. März. Lektor Dr. Hermann F. Wirth: Das niederländische Volkslied, mit musikalischen Erläuterungen unter Leitung von Cornelis Dokkum und Max Schneider: I. Das Lied im 15. Jahrh., II. Instrumentalsätze des 16. u. 17. Jahrhs., III. Das volkläufige Lied vom 16. bis zum 19. Jahrh., IV. Tanzlieder des 17. u. 18. Jahrhs., V. Volkslieder des 19. Jahrhs.

Die Zahl der Mitglieder ist nur wenig gestiegen und beträgt gegenwärtig 62. Hinzugesellt sich ein großer Kreis von Freunden, die gern an den Veranstaltungen der Ortsgruppe teilnehmen. Diese hat in dem musikwissenschaftlichen Seminar der Universität dank dem Entgegenkommen seines Leiters ein treffliches Lokal gefunden. Für besondere Gelegenheiten stellte Herr Geheimrat Stumpf auch stets das ihm unterstehende Psychologische Institut der Universität zur Verfügung.

Ein besonderes Aufblühen des Vereinslebens war im letzten Jahre nicht zu verkennen, und es besteht die Hoffnung, daß die praktischen Musiker, welche der I.M.G. in Deutschland fremder gegenüberstehen, allmählich den Segen der Vereinigung erkennen und die auf Hebung der musikalischen

Bildung und Vertiefung des musikalischen Lebens gerichteten Ziele zu den ihrigen machen.

Das Band der Sektion mit der Ortsgruppe ist jüngst durch die Bestimmung vom 14. Januar 1911, daß der jeweilige Vorsitzende der Ortsgruppe Sitz und Stimme in der Sektion haben solle, noch enger geknüpft worden.

Berlin. Prof. Dr. **Johannes Wolf.**

Im Auftrage des Vorstandes der Landessektion Norddeutschland.

Bericht über die Landessektion Baden.

Die Ortsgruppe Heidelberg der Internationalen Musikgesellschaft hat sich auf Anregung des III. (Wiener) Kongresses den Ausbau der badischen Sektion angelegen sein lassen. Zu diesem Zwecke hat der Vorsitzende der Heidelberger Ortsgruppe am 19. November 1910 in Karlsruhe und am 22. November 1910 in Mannheim je einen Vortrag mit Illustrationen am Klavier abgehalten und zur Gründung von Ortsgruppen in den genannten Städten aufgefordert. In Karlsruhe konstituierte sich die Ortsgruppe mit 7 ordentlichen und 11 außerordentlichen Mitgliedern. In Mannheim versuchte der von mir zum Vorsitz gebetene Direktor der Hochschule für Musik, Herr K. Zuschneid, noch persönlich durch schriftliche Werbung nachzuhelfen. Er bezeichnete unterm 20. April 1911 in einer Zuschrift an mich, das Resultat als ein »klägliches«. Aber es ist ihm doch wesentlich mit zu danken, daß die Ortsgr. Mannheim mit 11 ordentlichen und 10 außerordentlichen Mitgliedern ins Leben getreten ist. Es scheint aber, daß es nötig ist, daß die beiden Ortsgruppen für die nächste Zeit von Heidelberg aus, quasi mit »pastoriert« werden; wenigstens wurde von den beiden Ortsgruppen darum ersucht. Ja, Mannheim machte den Vorschlag, daß es mit in der Ortsgruppe Heidelberg aufgehe. Dieses erscheint als eine allzu pessimistische Auffassung. Ich habe das Zutrauen zu der bisherigen Leitung der Mannheimer Ortsgruppe, daß sie das Pflänzchen zu kräftiger Entwicklung bringen werde.

Allerdings ist sehr zu beklagen, daß die maßgebenden Herren Kollegen von der musikalischen Praxis an beiden Orten vorläufig keinerlei Interesse an der von der I.M.G. vertretenen künstlerischen Materie zeigen, sondern es vorziehen, »ex faustibus« auf den Programmen ihrer Konzerte manchmal recht anfechtbare »Musikgeschichte« dem Publikum zu verabreichen. Und es könnte doch sehr zum Vorteil der Musikpflege, namentlich auch der alten Meister gereichen, wenn der nicht selten »grauen« Theorie der Musikgelehrten die lebensvoll sich äußernde Praxis der Kapellmeister zur Seite träte (um damit die äußersten Pole der Musikpflege zu bezeichnen). — Im übrigen:

In Mannheim wurde den Mitgliedern der Ortsgruppe eine Einladung zu einem »Hauskonzert der Hochschule für Musik« dargeboten (3. Febr. 1911). Ich glaube, mit einem weiteren zu den vielen Konzerten wird den Zwecken der I.M.G. wenig gedient sein. Ohne ein musikgeschichtliches Referat wird es bei den Versammlungen der Ortsgruppen nicht abgehen können.

In Karlsruhe wartet man noch auf Unterstützung von Heidelberg (die ihm im Sommersemester werden soll).

In Heidelberg hielt Herr Univ.-Mus.-Dir. Prof. Dr. Fritz Stein aus

Jena einen Vortrag »Bilder aus der Musikgeschichte Heidelbergs« (3. April 1911), worüber in Nr. 7 der »Zeitschrift der I.M.G.« berichtet ist.

Heidelberg. Prof. D.Dr. **Philipp Wolfrum.**
Vorsitzender der Landessektion Baden.

Bericht über die Landessektion Sachsen-Thüringen.

Die das Königreich Sachsen, die Thüringischen Staaten, die Provinz Sachsen und das Herzogtum Anhalt umfassende Landessektion Sachsen-Thüringen der Internationalen Musikgesellschaft, die im April 1909 neue Satzungen aufgestellt hatte[1]), hielt am 19. November 1910 in Dresden ihre satzungsmäßige Jahresversammlung ab. Sie ging einem Friedemann Bach-Abend der Ortsgruppe Dresden voraus und wurde von dem 2. Vorsitzenden Professor Richard Buchmayer geleitet. Unter Punkt 1 der Tagesordnung wurde Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Stein in Jena an Stelle des verstorbenen Hofrat Dr. Aloys Obrist in den Vorstand gewählt, so daß dieser sich gegenwärtig wie folgt zusammensetzt:

Professor Dr. Hugo Riemann, Leipzig, 1. Vorsitzender.
Professor Richard Buchmayer, Dresden, 2. Vorsitzender.
Professor Dr. Arthur Prüfer, Leipzig, Schriftführer.
Professor Dr. Hermann Abert, Halle a. S.
Professor Dr. Richard Stein, Jena.

Die im Gebiet der Sektion bestehenden Ortsgruppen Leipzig und Dresden hatten eine lebhafte Tätigkeit entfaltet. Die Ortsgruppe Leipzig hat in einer Generalversammlung vom 6. Juli 1909 ihre Satzungen neu beraten.

Außer dieser Generalversammlung hielt die Ortsgruppe unter ihrem rührigen 1. Vorsitzenden Professor Dr. Arthur Prüfer seit dem Wiener Kongresse der I.M.G. 10 Sitzungen ab, in denen in Form von historischen Vorträgen und Konzerten reiche Arbeit geleistet wurde.

Die noch junge Ortsgruppe Dresden, über deren im März 1909 erfolgte Begründung beim Wiener Kongresse berichtet werden konnte, hat sich in der kurzen Zeit ihres Bestehens unter ihrem Vorsitzenden Oberregierungsrat Dr. Ermisch und durch die aufopfernde Tätigkeit ihres Schriftführers Dr. Rudolf Wustmann außerordentlich entwickelt. Sie zählt zurzeit weit über 100 Mitglieder, wovon allerdings nur ein Fünftel gleichzeitig der Hauptgesellschaft als ordentliche Mitglieder angehören. Die Ortsgruppe hat bisher neun Sitzungen in Gestalt von Vorträgen, Diskussionen und Konzerten von großem musikwissenschaftlichen Interesse veranstaltet, darunter die Erstaufführung des von Dr. Schering aufgefundenen Weihnachtsoratoriums von Schütz.

Über die Sitzungen der beiden Ortsgruppen wurde jeweilig in der Zeitschrift der I.M.G. ausführlich referiert.

Leipzig. Prof. Dr. **Hugo Riemann.**
Vorsitzender der Landessektion Sachsen-Thüringen.

Bericht über die Landessektion Schweiz.

Die in der Schweiz wohnenden Mitglieder der I.M.G. waren im ersten Jahrzehnt des Bestehens der Gesellschaft nur in loser Form zu einer Landes-

1) Der Neudruck ist dem Vorstand seinerzeit eingereicht worden.

sektion vereinigt. Um einen festeren Verband zu gründen, versammelten sie sich bei Gelegenheit des schweizerischen Tonkünstlerfestes zu Winterthur am 26. Juni 1909. Es wurde ein nach dem Muster deutscher Landessektionen entworfener Entwurf von Satzungen durchberaten und gutgeheißen, dieser dann auch durch auf schriftlichem Weg vorgenommene Abstimmung endgültig angenommen. Der Vorstand wurde bestellt aus den Herren Kapellmeister Hermann Suter-Basel, Präsident, Prof. Dr. Karl Nef-Basel, Schriftführer, Max Boller-Basel, Kassierer, Prof. Dr. Ed. Radecke-Winterthur, Beisitzer, und Willy Schmid-Neuchatel, Beisitzer. Bei der satzungsgemäß vorgenommenen Neuwahl im September 1910 wurden die Genannten wieder gewählt, da Herr Schmid seinen Rücktritt erklärte, dieser auf dem Wege der Kooptation durch Herrn Privatdozent Dr. Ed. Bernoulli-Zürich ersetzt.

Als erste Sektionsaufgabe wurde die Erstellung einer schweizerischen musikalischen Bibliographie beschlossen; durch Erlaß eines Zirkulars an die schweizerischen Bibliotheken ist der erste Schritt dazu bereits getan. Im übrigen sieht die Sektion ihre Hauptaufgabe zunächst in der Förderung der von ihr begründeten, auf der Universitätsbibliothek in Basel deponierten Schweizerischen Musikbibliothek.

Eine selbsttätige Ortsgruppe hat sich bis jetzt nur in Basel entwickelt, über ihre historischen Musikaufführungen wurde jeweilen in der »Zeitschrift« berichtet.

Basel. Prof. Dr. **Karl Nef.**
Schriftführer der Landessektion Schweiz.

The following more detailed information (see Z. XII, 337, September 1911) has been furnished by the representatives of two Standing Committees, of which the International Musical Society has taken notice at its General Meetings of Members.

By Order.

Corpus Scriptorum de Musica medii aevi.

Die »Corpus Scriptorum«-Kommission besteht aus folgenden Mitgliedern:

Vorstand.

I. Vorsitzender: Prof. Dr. Guido Adler (Wien).
II. Vorsitzender: Prof. Dr. Peter Wagner (Freiburg i. Schweiz).
1. Schriftführer: Prof. Dr. Johannes Wolf (Berlin).
2. Schriftführer: Prof. Dr. Heinrich Rietsch (Prag).
3. Schriftführer: Dr. Thalberg (Wien).

Landesvertretungen.

Amerika: O. G. Sonneck (Washington).
Dänemark: Prof. Dr. Angul Hammerich (Kopenhagen).
Deutschland: Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar (Berlin), Excellenz Freiherr Dr. R. von Liliencron (Coblenz), Prof. Dr. Adolf Sandberger (München), Prof. Dr. Johannes Wolf (Berlin).
England: W. Barclay Squire (London), Edward J. Dent (Cambridge).
Frankreich: Dr. Jules Ecorcheville (Paris), Amédée Gastoué (Paris), Charles Malherbe (Paris).
Holland: Dr. D. F. Scheurleer (s'Gravenhage).

Italien: Rev. Abbate Amelli (Monte Cassino), Prof. Gasperini (Parma).
Österreich: Prof. Dr. Guido Adler (Wien), Dr. Mantuani (Laibach).
Schweden: Dr. Tobias Norlind (Lund).
Schweiz: Prof. Dr. Adolf Thürlings (Bern), Prof. Dr. Peter Wagner (Freiburg).

Gruppenleiter.
Dom Mocquereau (Ryde).
Padre Amelli (Monte Cassino).
Prof. Dr. Hermann Müller (Paderborn).
Dr. Franz Xaver Mathias (Straßburg i. E.).
Prof. Dr. Friedrich Ludwig (Straßburg i. E.).
Dr. Jules Ecorcheville (Paris).
Prof. Dr. Johannes Wolf (Berlin).
Prof. Dr. Hermann Abert (Halle).
Prof. Dr. Heinrich Rietsch (Prag).
Prof. Dr. Theodor Kroyer (München).

Berlin. Prof. Dr. Johannes Wolf.

Bibliographische Kommission.

Die Bibliographische Kommission hat während der Tagung des Londoner Kongresses zwei Sitzungen, am 1. und am 2. Juni 1911 abgehalten.

Anwesend die Herren: Ecorcheville (Paris), Norlind (Lund), Sonneck (Washington), Springer (Berlin), Squire (London), Wolffheim (Berlin).

Der Vorsitzende, H. Springer, erstattete Bericht über die Arbeiten der letzten zwei Jahre und legte das eingegangene Material der von ihm im Auftrage der Kommission unternommenen Enquête über die »Anschaffungsfonds für Musikalien und Bücher über Musik in den öffentlichen Bibliotheken der einzelnen Länder« vor, welcher einer weiteren Vervollständigung und Bearbeitung bedarf. In Ausführung der Resolution des Wiener Kongresses (vgl. Wiener Kongreßbericht S. 77/78) hat die bibliographische Zentralstelle in Berlin eine Sammlung von biobibliographischem Material als Nachträge und Verbesserungen zu Eitner's Quellenlexikon in die Wege geleitet. Ein von Springer unter Mitwirkung von M. Schneider und W. Wolffheim herausgegebener Probedruck einer Publikation solchen Quellenmaterials wurde vorgelegt. Die Kommission begrüßte dieses Unternehmen als eine Möglichkeit zur praktischen Verwirklichung der Wiener Resolutionen, und beschloß, unter Billigung des Planes einer privaten periodischen Veröffentlichung durch die Herausgeber, diesen das gesammelte und weitere eingehende offizielle Material der Kommission zur Publikation zur Verfügung zu stellen. Herr Ecorcheville regte an, zur Erläuterung der Bezeichnung »Musikgeschichtliche Quellennachweise« einen international verständlichen Titel für die Publikation zu wählen: es wurde der Titel »Miscellanea bio-bibliographica musicae« in Aussicht genommen. Der obige Beschluß der Kommission wurde in der Generalversammlung der I.M.G. am 3. Juni 1911 durch Herrn Sonneck offiziell angezeigt.

Berlin. Dr. Hermann Springer.

Redaktioneller Teil.

Eine motivisch-thematische Studie über Liszt's sinfonische Dichtung »Ce qu'on entend sur la montagne«.

Zur 100. Wiederkehr von Franz Liszt's Geburtstag am 22. Oktober 1911.

Vorliegende Studie hat den Zweck, etwas näher in die Werkstatt Liszt's hineinzuführen, als es bis dahin geschehen ist. So beträchtlich die Literatur über Liszt auch ist und so bald nach dem Erscheinen seiner großen Werke sich Spezialschriften einstellten, Kompositionsschriften fehlen. Wer für Liszt Partei nahm — und außer den Pohl und Brendel findet sich hier auch ein Ambros[1]) —, der schrieb weniger für Musiker, als für die breiteren Kreise des musikalischen Publikums. Dabei kam es besonders darauf an, die künstlerische Berechtigung der Liszt'schen Programmusik zu erweisen, was ein Beschäftigen mit allgemeinen Fragen sehr begünstigen mußte. Auch Wagner's so halb widerspenstiger Aufsatz über die sinfonischen Dichtungen gehört in die Reihe dieser allgemein gehaltenen Schriften. Liszt, der sich zwar über den Aufsatz gefreut haben soll, durfte mit Berechtigung das vermissen, was er selbst in seinen Schriften über Wagner'sche Werke so begeistert getan hatte: ein liebevolles, kunstverständiges Eingehen auf seine doch recht neue Art des Schaffens. Hier spricht nicht der Künstler zum Künstler, der dem andern durch seine Ausführungen zeigt, daß er ihn ganz verstanden hat, sondern der Künstler wendet sich an das Publikum, es heilig und teuer versichernd, daß es von Liszt nicht betrogen werde, es möge ihn auch nur recht lieben, dann werde es schon hinter das Geheimnis seiner Werke kommen.

Im allgemeinen haben sich die Verhältnisse in der künstlerischen Betrachtung Liszt's, wie sie sich schon zu seinen Lebzeiten herausstellten, nicht so sonderlich verändert, als daß eine Studie, wie sie hier geboten werden soll, als überflüssig empfunden werden dürfte. Sie mag, kurz gesagt, den Beweis zu erbringen suchen, daß es sich lohnt, sich mit Liszt in rein kompositorischer Beziehnung zu beschäftigen. Die kompositorische Arbeit in Liszt's sinfonischen Dichtungen fußt bekanntlich sehr stark auf dem Prinzip der charakteristischen Umbildung von Hauptmotiven, die sehr oft in das Wesen der Variation hinübergreift. Nicht zufällig sind auch neuere Werke, wie der Don Quixote von Strauß, vollständige Variationenzyklen. Indessen darf man Liszt's System doch nicht mit dem der Variation identifizieren. Liszt geht nicht von fertigen Themen, sondern von Motiven aus, die er charakteristisch umbildet; diese umgebildeten Motive gestaltet er dann zu kleineren oder größeren Themen. Dadurch wird etwas ganz Besonderes erreicht, nämlich, daß die Themen im engsten Zusammenhang mit dem Hauptmotiv stehen, so außerordentlich sie in ihrem Ausdruck sich von diesem auch unterscheiden können. Für den Ästhetiker erscheint hier als das Wichtigste, daß diese Themen nicht unmittelbar erfunden, sondern ganz bewußt, für einen be-

1) In seinen kulturhistorischen Bildern von 1860, wo sich ein größerer Aufsatz über Liszt findet.

stimmten Zweck, gestaltet sind. In welch' feiner Weise Liszt solche Themen zu bilden weiß, vermögen jedem seine bekanntesten sinfonischen Dichtungen, die Präludien und Tasso[1]), zu zeigen, deren Themen — z. B. das Menuett im Tasso — auf jeden nicht unterrichteten Hörer als unmittelbare Erfindungen wirken. Neben diesen abgeleiteten Themen, wie man sie nennen könnte, finden sich aber auch unmittelbare, welcher Unterschied Liszt in die Lage setzt, Gegensätze im geistigen Sinne aufs sinnreichste auszudrücken. Diese Unterscheidung ist nötig, um oft Liszt's Absichten erkennen zu können. Halten wir vor allem fest, daß Liszt von Motiven in dem Sinne ausgeht, daß sie die Keime für die erst zu bildenden Themen abgeben, während die früheren Sinfoniker ein oder mehrere Themen zur Grundlage nehmen, die sie erst nachträglich — in der Durchführung — in ihre Bestandteile auflösen, Unterschiede von ziemlich grundsätzlicher Bedeutung.

Diese allgemeinen Bemerkungen waren notwendig, um unserer Studie über die »Bergsinfonie« die notwendige Unterlage zum Verständnis zu geben. An diesem Werk läßt sich, wie kaum an einem zweiten, Liszt's Methode studieren, die sich hier mit einer gewissen Notwendigkeit auch aus dem Vorwurf ergibt, nur läßt sich nicht ohne weiteres ahnen, bis zu welcher Subtilität sie hier zur Anwendung gebracht ist. So wenig hier eine programmatische Erklärung des Werks beabsichtigt ist, einige wenige Bemerkungen nach dieser Seite hin sind doch zu machen. Liszt ist gerade hier seiner Vorlage — dem Gedicht von V. Hugo — sehr frei gegenüber gestanden, er brachte mit der freien Einfügung des *Andante religioso* nicht nur ein ganz neues Moment in den Vorwurf, sondern er scheint mir überhaupt Hugo's bis zur Absurdität gesteigerte pessimistische Auffassung über die Menschheit nicht zu teilen. Die beiden Stimmen, die der Dichter auf dem Berge hört, sind die »friedlich frohe Stimme« der Natur und die der Menschheit, die derart geschildert ist, daß man in Dante's Hölle geführt zu werden glaubt[2]). Ob sich Liszt in dieser Auffassung, die doch kaum anders als eine dichterische Marotte anzusehen ist, seiner Vorlage anschloß? Darüber ist Authentisches meines Wissens nicht bekannt, da Liszt über seine näheren künstlerischen Absichten recht schweigsam war. Das von ihm zum Ersatz des umfangreichen Hugo'schen Gedichts verfaßte kurze Prosaprogramm geht insofern über den Inhalt des Hugo'schen Gedichts hinaus, als die Verschmelzung der beiden Gegensätze, wie sie Liszt im Gegensatz zur Dichtung vornahm, klar ausgesprochen wird, im übrigen kennzeichnet es aber die Menschheit ganz gleich wie Hugo. Wir werden nachher sehen, ob keine Wahrschein-

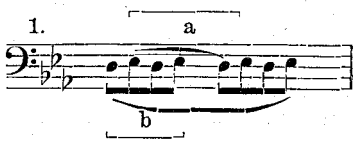
1) Tasso ist allerdings ein besonderer Fall, weil der Ausgangspunkt für Liszt ein fertiges Thema, ein venezianisches Schifferlied war. Aber auch hier wendet Liszt sein System in aller Deutlichkeit an; er macht den Hörer nicht zuerst mit diesem Thema bekannt, wie es frühere — und spätere — Komponisten getan hätten, sondern fängt mit Teilstücken aus diesem Thema an, um erst später dieses zu bringen.

2) Doch unter diesen hehren Klängen schrillte
Die andre Stimme, wie ein ängstlich Roß,
Wie einer Höllenpforte rost'ge Angel,
Wie ehr'ner Bogen auf der Eisenlaute.
Und Schreien, Weinen, Schmähen und Verfluchen,
Der Taufe Weig'rung und des letzten Mahles,
Und Fluch und Lästerung und wild' Geschrei,
Tauft uns des Menschenlärmes Wirbelwogen,
usw., usw.

lichkeit vorliegt, Liszt sei auch in der Charakterisierung der Stimme der Menschheit über seine Vorlage hinausgegangen, wenn diese Frage uns direkt auch nichts angeht.

Als wichtigste Anregung entnahm Liszt dem Hugo'schen Gedicht außer dem musikalisch so dankbaren starken Gegensatz — fast alle sinfonischen Dichtungen Liszt's sind auf solche Gegensätze gestellt, vergleichbar den ersten und zweiten Themengruppen in ersten Sätzen von Sinfonien — die Vorstellung, daß ein zunächst ganz unbestimmtes Geschwirr von Geräuschen und Tönen an sein Ohr dringe, aus denen sich allmählich einzelne deutliche Stimmen heraushören ließen. Es ist nun ganz einzig, wie aus dieser, zu Beginn des Werkes einsetzenden, ganz unbestimmten, unentwirrbaren Geräuschmusik sich sämtliche Themen entwickeln — natürlich mit Ausnahme des religiösen Themas, das bei dieser Untersuchung keine Rolle spielt —, und zwar mit einer Konsequenz, daß es, buchstäblich gesprochen, keinen Takt in dem sehr ausgedehnten Werk gibt, der nicht mit dem Motiv der Geräuschsmusik thematisch im Zusammenhang stände.

Das ganze Werk entsteht, in allermannigfaltigster Um- und Fortbildung, aus einem einzigen Urkeim, und dieser besteht aus nur vier kurzen Tönen:

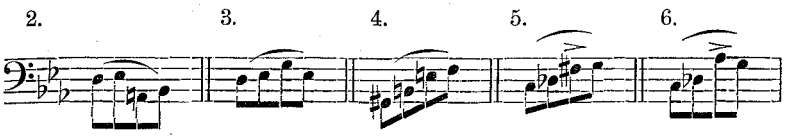


Das Motiv ist noch in seine zwei Teile, Atomen vergleichbar, zu zerlegen, nämlich in: oder oder auch als Unterart: , sofern beide Phrasierungsarten angewendet sind und jede für sich, in verschiedener rhythmischer Anordnung der Töne, Entwicklungsmöglichkeiten birgt. Zwar ist die Auftaktbildung auch hier die wichtigere, aber nicht die allein maßgebende. In welcher Art sich in Liszt der Prozeß zur Bildung der thematischen Gebilde vollzog, kann Psychologen zu einer näheren Untersuchung reizen; als sicher kann gelten, daß der Komplex von vier zusammengehörenden Tönen Liszt innerlich gegenwärtig war, diese Zusammengehörigkeit in ihm bewußt fortwährend wirkte. Wir bemerken auch, daß das Urmotiv die vier Töne in gleichsam molluskenartiger Gestalt bringt: sie sind sich rhythmisch ganz gleich, und ferner ist die melodische Abweichung auf das geringste Maß, eine kleine Sekunde, reduziert. Eine Reduktion auf die Prime hätte bei der rhythmischen Gleichheit des Motivs völlige Verschwommenheit, ein Tremolo gezeigt[1]). Hingegen können die vier Töne bei scharfer Rhythmisierung auf einem einzigen Ton gebracht werden; durch den Rhythmus erhalten sie dann ein Knochengerüst und werden dadurch zu einem Motiv.

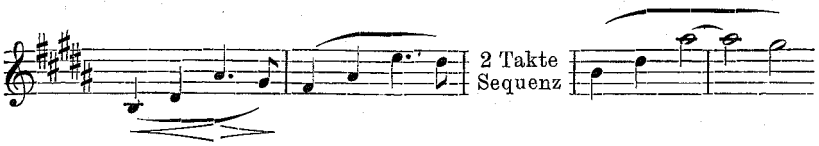
Es ergeben sich deshalb drei Arten, das Urmotiv der vier Töne anders zu gestalten: 1. Melodische Veränderung der vier Töne bei rhythmischer Indifferenz. 2. Rhythmische Veränderung bei melodischer Indifferenz (Verharren auf einem Ton). 3. Melodische und rhythmische Veränderung zugleich. Die

1) Im Wirbel der großen Trommel, mit dem das Werk beginnt, kommt dieses auch zur Geltung.

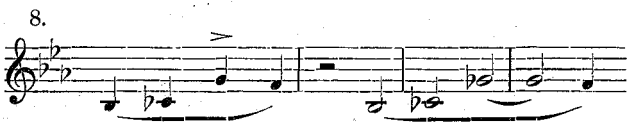
Grundelemente der Tonkunst, Melos und Rhythmus, kommen hier also in ursprünglichster Form zur Verwendung, und wenn jemand die Entstehung der Musik aus primitivsten Naturgeräuschen an Hand eines Kunstwerkes erklären wollte, er fände kein geeigneteres als die Bergsinfonie. Die Harmonie kommt in diesem melodisch-rhythmischen Werk erst an dritter Stelle in Betracht[1]). In der eigentlichen Geräuschsmusik — man wird den Ausdruck, der aus dem Programm geschöpft ist, nicht mißverstehen — kommt einzig das melodische Umbildungsprinzip zur Geltung, nur werden dann und wann einige Akzente gegeben, die eine Vorstufe rhythmischer Modifikation sind. Die wichtigsten Umbildungen seien denn auch angegeben:



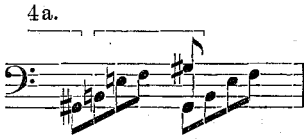
Aus 6. folgt, mit rhythmisch deutlicher Ausprägung, die stark drängende, ausdrucksvolle Melodielinie Seite 15[2]):



die ihre melancholische Ausgabe auf Seite 39, als Abschluß eines Teils, hat:



Die meisten der Keimmotive (1—6) können, wie schon bemerkt, auch in Auftaktsbildung verstanden werden, also z. B. 4. als:



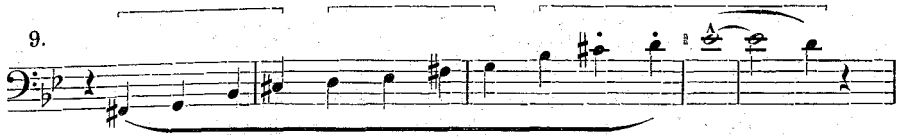
worauf z. B. die zweite Hälfte des klagenden Themas (S. 40) beruht (die erste Hälfte werden wir auf anderem Wege kennen lernen):

---

1) Indessen scheint mir Liszt auch ein harmonisches Gegenstück zur Bergsinfonie gegeben zu haben, in seinem Orpheus, der aber auch die melodische — die rhythmische weniger — Seite der Musik zum Gegenstand hat. Liszt, ein rassiger, aber trotzdem höchst spekulativer Naturmusiker durch und durch, befaßte sich sehr gern mit den Elementen der Musik — was auch seine Schrift über die Musik der Zigeuner zeigt —, etwas, was musikalisch so kultivierte Musiker wie Brahms bewußt und unbewußt direkt abstieß.

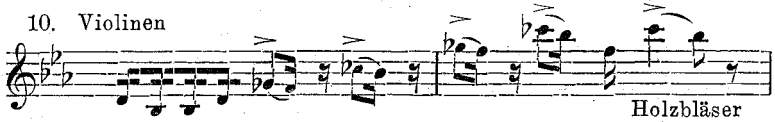
2) Ich gebe die Seitenzahlen nach der eben erschienenen kleinen Partituraus-gabe an.

9.



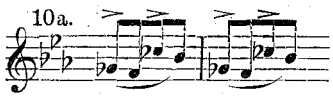
Sehr wichtig ist in allen klagenden oder verzweifelten Partien die ausdrucksvolle Verwendung der kleinen Sekunde, die schon das Urmotiv, aber nur in gewissermaßen spielerischer, geräuschartiger Fassung verwendet. In Motivbildung 6 ist die Sekunde aber bereits ausdrucksmäßig verwendet. Wird nun dieses Sekundenintervallmotiv prinzipiell verwendet, derart, daß auf ihm der alleinige Nachdruck liegt, so gelangen wir zu Sequenzbildungen, die von besonderer Wichtigkeit sind. Die wütenden, immer wiederkehrenden Motive auf Seite 31 in dem ersten grimmigen Teil erwecken in erster Linie unsere Aufmerksamkeit:

10. Violinen



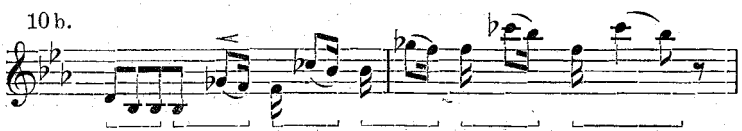
Das Extrakt dieser Themenbildung ist:

10a.



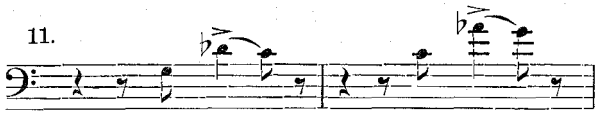
einer fast getreuen Übereinstimmung mit 2 oder 6. Es ist also etwas uns sehr Vertrautes, doch versteht sich das Thema in musikalischem Sinn mit dem Auftakt:

10b.



so wie es die Holzbläser — in der Vergrößerung — bringen. Auf sehr natürliche Weise ist aus dem aus vier Tönen bestehenden Motiv ein solches aus drei Tönen entstanden, das das charakteristische Moment des Urkeims, die kleine Sekunde, zum Prinzip erhoben hat. Mit diesem Motiv setzt unvermittelt gleich die erste Verzweiflungspartie (S. 27) in den Holzbläsern ein:

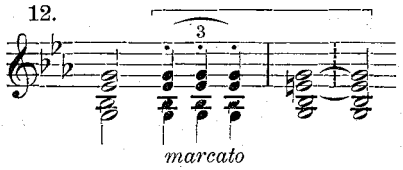
11.



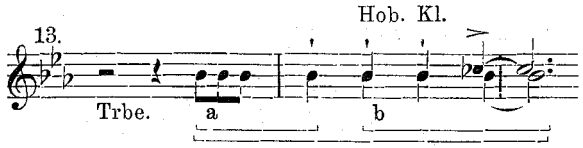
sodaß man sich des innern Zusammenhangs wohl kaum auf den ersten Blick bewußt wird.

So scharf rhythmisiert dieses sehr wichtige Themenmotiv auch ist, sein Ursprung liegt, wie 10a zeigt, im Melodischen, und es handelt sich nun auch darum, die rein rhythmischen Umbildungen des aus vier Tönen bestehenden Urmotivs zu erkennen. Sobald ein ausgeprägter Rhythmus in

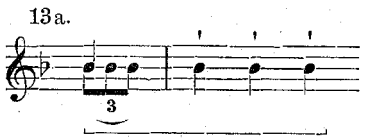
wenige Töne gelegt wird, ist, wie bereits gesagt, eine melodische Modifikation der Töne nicht nötig, damit ein Motiv zustande kommt, und wir werden a priori aufstellen können, daß, da Liszt in diesem Werk so recht eigentlich mit dem Elementen der Musik arbeitete, zuerst rein rhythmische Motive an unser Ohr klingen werden. Das ist auch der Fall. Im 9. Takt klingen in die Geräuschmusik die — kriegerischen — Töne (Hörner) hinein:



Das sind unsere wohlbekannten vier Töne, doch nur rhythmisch gebracht. So wenig das Motiv zunächst noch zu sagen hat — es sind, programmatisch gesprochen, die ersten, einigermaßen unterscheidbaren Klänge, die aus dem Geräusch an unser Ohr klingen —, es ist doch schon ein fester Bestandteil für spätere Themen; der Hörer auf dem Berge hat die fernen Klänge richtig vernommen; später, als sein Ohr geschärft ist, merkt er auch, daß diese Bläserrhythmen der Stimme der sich im Kriege bekämpfenden Menschheit angehörten, nämlich (S. 30):

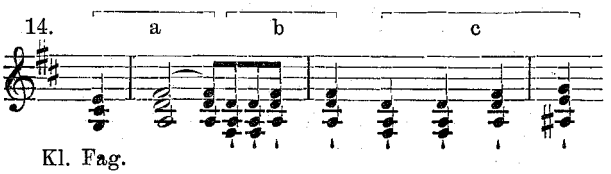


Auch das Motiv *b* ist trotz der Bindung des dritten und vierten Tones als aus vier Tönen bestehend zu denken, da es durch den Einsatz anderer Instrumentengruppen im nächsten Takt rhythmisiert wirkt. Indessen ist das Motiv auch in der Form:



wie sie besonders die Pauke bringt, zu verstehen, wenn der Triolenauftakt als die Zerlegung der Auftakts-Viertelnote aufgefaßt wird. In 13 tritt uns nämlich, durch die einzelnen Instrumental-Einsätze kenntlich gemacht, eine Art Engführung entgegen; die Stelle wirkt im Liszt'schen Sinne fugiert, daher die Doppelstellung des Hauptmotives. Darüber nachher noch einiges.

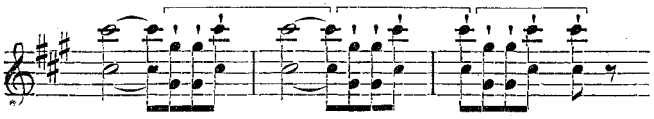
Bald begegnen uns die vier Töne in weiterer rhythmischer Umbildung, dabei auch etwas melodisch modifiziert, entgegen (S. 13):



Das weniger wichtige Motiv *a* versteht sich leicht, wenn wir daran denken, daß das Urmotiv aus zwei Keimen besteht (s. die Unterarten von 1), im Motiv *b* erkennen wir leicht eine energische Weiterbildung des Triolenmotives 12 wieder, *c* ist ein weiterer Schritt, der uns in gewisser Beziehung, da alle Töne gleiche Dauer haben, dem Urmotiv wieder nähert, wie es überhaupt ganz eigenartig ist, daß in bereits ganz künstlich erscheinenden Gebilden plötzlich wieder die nackte Gestalt des Urmotives uns entgegentritt.

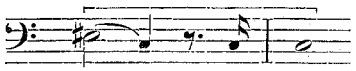
Das Motiv verschafft sich bald stärkere Bedeutung; es tritt auch in den Blechbläsern auf, und steht in der Gestalt:

15.



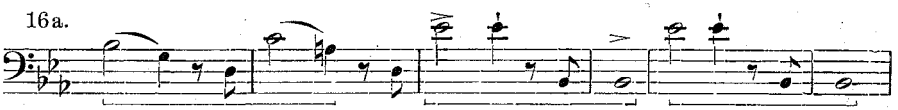
direkt vor dem so überaus wichtigen *Maestoso assai*, das uns bald näher beschäftigen wird. Vorher ist noch der ebenfalls sehr bald (S. 14) auftretenden, doch erst spät zu voller Bedeutung sich erhebenden, prächtigen Motivbildung zu gedenken:

16.



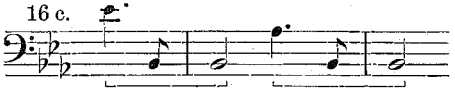
die später, S. 94, in direktem Anschluß an diese Form zu:

16a.

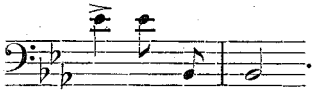


sich erhebt. Hier ist der Auftakt im 2. Takt ganz unwesentlich, der auch als ein Überbleibsel aus einer früheren Zeit sofort abgestoßen wird. Je energischer ein Motiv verwendet wird, desto mehr macht sich das Bestreben geltend, Töne wegzustoßen, um eine möglichst konzentrierte Fassung zu gewinnen. So erhält auch 16a sofort die Fortsetzung:

16c.

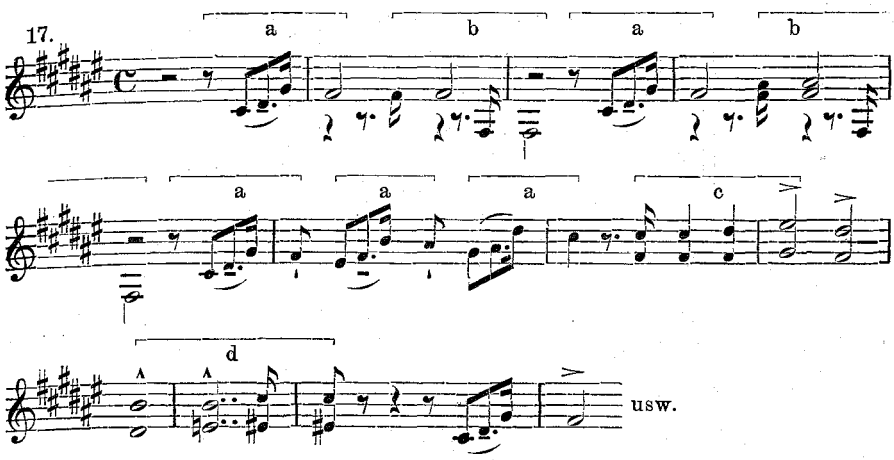


also ein Zusammenschluß von:



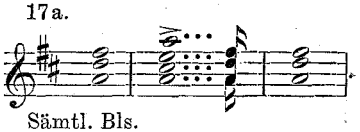
Nach all' dem Vorangegangenen wird es uns nun nicht mehr so schwer, das sehr wichtige Thema des *Maestoso assai* zu verstehen, das, nach einer langen Pause direkt nach 15 eintritt, und zwar, außer dem gebundenen Thema, der friedlich frohen Stimme der Natur, als erstes wirklich ausgebildetes Thema im bisherigen Verlauf des Werkes. Alles Vorangegangene zeigte nur thematische Ansätze, wir hörten — auf dem Berge — einzig Bruchstücke, nun aber tritt uns ein feierliches Thema entgegen (S. 21); es sind wieder die bekannten vier Töne des Urmotivs, aber sowohl rhythmisch wie melodisch, soweit das Hauptmotiv des Themas in Frage kommt, sehr ausdrucksvoll mannigfaltig gestaltet:

17.



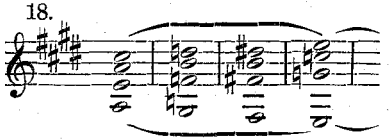
In welcher Art dieses aus verschiedenen, immer auf unsern vier oder besser zweimal zwei Tönen fußenden Motiven zusammengesetzte Thema zu verstehen ist, wird aus der angegebenen Zerlegung des Organismus ohne weiteres klar. Unbedingt ist das Teilstück *d* wie angegeben zu verstehen; hier verläßt, indem die zweite Note des vorangehenden Taktes gewissermaßen frei wird — man deute das *dis* nach *e* um und verbinde es mit der Hauptnote des Taktes —, Liszt die Auftaktbildung, und mit Wucht bringt er das Motiv mit voller Taktschwere, was immer wieder einmal zu beobachten war. Übrigens vergleiche man Motiv *d* mit 16 und 16a, um wieder zu sehen, wie sich unversehens Übereinstimmungen auf gleicher Grundlage einstellen. Auf S. 136 erklingt es in voller Kraft:

17a.



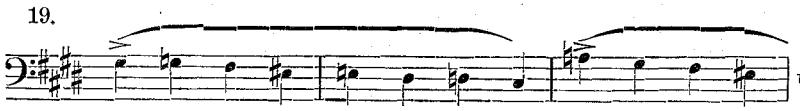
Auch die Überleitung zum *Alla breve* (S. 27) fußt auf den vier Tönen:

18.



wie ja überhaupt die diatonischen und chromatischen Baßgänge (zuerst S. 16 auftretend):

19.



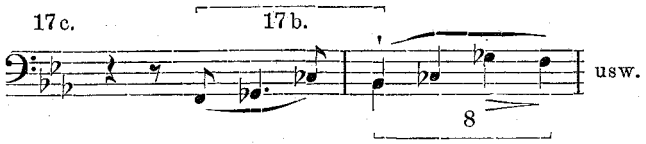
natürlich auf dem Urmotiv beruhen.

Das Hauptmotiv von 17 erlebt im weiteren Verlaufe noch verschiedene Umbildungen, zunächst die auf S. 35 zum erstenmal auftretende, aus der man auch sehen kann, wie nahe Liszt die Verwandtschaft mit dem Urmotiv aufgefaßt haben will:

17b.

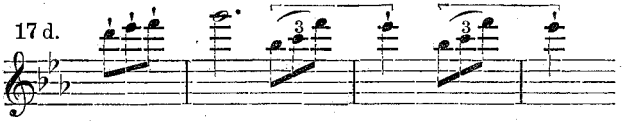
S. 39 tritt diese Motivbildung mit 8 in so unmittelbare Nachbarschaft, daß man, mit rhythmischer Akzentverschiebung, ein Motiv aus dem andern entstanden denken könnte, wenn man den ganzen Zusammenhang nicht kennt:

17c. 17b.



Tritt hier 17 in Vergrößerung — der Schreibweise nach — auf, so später auch in Verkleinerung, aber melodisch genau übereinstimmend, nämlich S. 97:

17d.

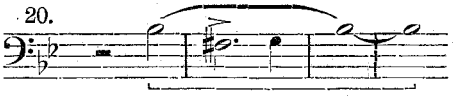


wozu in den Hörnern und Trompeten noch Motiv 14 erklingt. Auch dem Schluß des Werkes liegt dieses Motiv zugrunde, das demnach außerordentliche Wichtigkeit besitzt; pizzicato spielen es die Bässe, worauf es dann auch in Choralfassung folgt:

17e.

Noch bleibt ein weiteres, sehr ausdrucksvolles und aus den vier Tönen bestehendes Thema zu erklären, das klagende auf S. 40 (zum erstenmal, ganz nebenbei, findet man es schon S. 28), von dem wir den zweiten Teil als 9 bereits kennen gelernt haben, nämlich das Motiv:

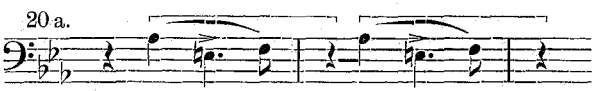
20.



Es ist, nebenbei gesagt, eines der wenigen Motive, dessen Ausdruck durch reiche Harmonik sehr verstärkt wird. Rhythmisch ist uns das Motiv aus 17 schon bekannt, dessen, den Notenwerten nach in allen Noten genau vierfache Vergrößerung es vorstellt. Es schadet aber nichts, sie übereinstimmend zu notieren:

Aus dieser Übereinstimmung ist wohl zu verstehen, warum Liszt für Motiv 17 in der Partitur noch besonders bemerkte (S. 21), daß der Auftakt von 17 ja nicht als Sechzehntel, sondern als Achtel gespielt werde; die rhythmische Übereinstimmung der beiden Motive würde sonst verloren gehen. Im wirklichen Zeitmaß gespielt, stimmen die beiden Motive auch — meinem Gefühl nach — im Tempo überein, das erste Tempo, *Maestoso assai* steht dem *Alla breve* eines *Allegro* gegenüber.

Aber auch melodisch hängen die beiden, im Ausdruck so diametral einander entgegengesetzten Motive miteinander zusammen: 20 stellt sich als eine freie Umkehrung von 17 heraus. Der Schluß ist naheliegend, daß, da die Motive derart ähnliche Struktur haben, sie programmatisch irgendwie zusammengehören, daß also, da 20 natürlich der Stimme der Menschheit angehört, auch die feierliche Musik von 17 »menschlich« berühren soll, so sehr eine derartige Menschenstimme der Dichtung auch widerspräche. Ich lasse diese Frage, die natürlich ihre Konsequenzen mit sich führen würde, unentschieden, da uns einzig das motivisch-thematische Wesen des Werkes angeht. Es kann ja auch ein tiefer Sinn darin liegen, wenn Liszt trotz des gewaltigen Gegensatzes von Natur und Menschheit, wie er in den beiden Themen zum Ausdruck kommt, gemeinsame Züge in sie legt: Thema 17 die freie Natur, deren Lied »wie im Triumph zu Gott« steigt, Thema 20 der trauernde Mensch, der ja ebenfalls ein Stück Natur ist, aber klagend, gerade angesichts der Natur, seiner Begrenzung sich bewußt wird. Die sinfonischen Dichtungen Liszt's können zu Spekulationen verschiedenster Art anregen, da Liszt mit aller Absicht seinen Programmen — etwa die Ideale ausgenommen — etwas Unbestimmtes mitgab, gerade um der Phantasie des Hörers einen weiten Spielraum zu geben. Was ihn selbst bewog, mehreren seiner sinfonischen Dichtungen überhaupt keine Bemerkung vorauszuschicken. Darüber, daß das Hauptmotiv von 17 mit dem von 20 zusammenhängt, kann kein Zweifel bestehen, wenn die Motive noch so angegeben werden, wie sie später erscheinen. Motiv 20 wird als (S. 48):



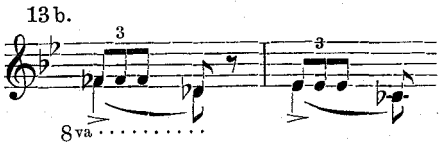
Motiv 17 als (79 f):

sehr rege durchgeführt. In 20a mußte der vierte Ton wegfallen, d. h. durch eine Pause ersetzt werden, damit das Motiv nachdrücklich gespielt werden kann.

Die Veränderungen, die Motiv 20 erleidet, sind nicht so bedeutend, als daß sie jetzt noch einer Erörterung bedürften, aufmerksam gemacht sei auf die Bildungen S. 112, wo man der Zusammenhänge verschiedener Motive gewahr wird.

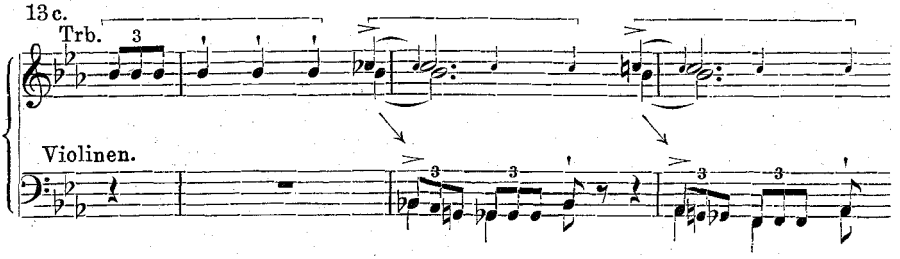
Einiges ist noch, im Anschluß an das über Motiv 13 Gesagte, über die Triolenmotive zu bemerken, die einen wesentlichen Bestandteil der energischen Kriegsmusik (S. 30 beginnend) bilden. Die Triolen sind hier in erster Linie als die Zerlegung einer der vier Motivviertelnoten zu betrachten, was aus Stellen, wo die Bässe die Viertel spielen, während die Violinen in Triolen sich ergehen, hinreichend klar wird, so S. 32 (Fagotte) und S. 62:

13 b.



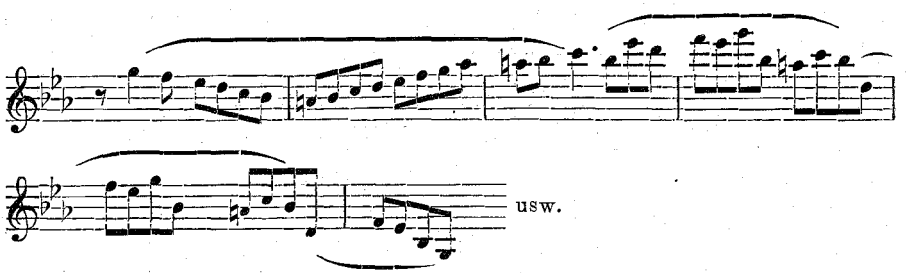
Da wird uns nun auch das kriegerische Thema verständlich, wenn wir nur wissen, wie unsere vier Töne placiert sind:

13 c.



Daß so etwas wie Engführungen hier stattfinden, wurde bereits bemerkt. So dürfte es nun keine eigentlichen Schwierigkeiten mehr bieten, andere, noch nicht erwähnte Motive auf ihren Urkeim zurückzuführen.

Alle diese Motive und thematischen Bildungen, die hier zur Sprache kamen, hängen also motivisch zusammen. Der wohl größere Teil des ganzen Werkes wird aus ihnen bestritten. Wenn gesagt wurde, daß, buchstäblich genommen, kein einziger Takt — das *Andante religioso* immer ausgenommen — nicht thematisch sei, so kommt es bei dieser Ansicht allerdings darauf an, ob man der Ansicht ist, daß das andere, von all' den vielen angeführten thematischen Bildungen sich scharf unterscheidende Thema der »frohen, friedlichen« Natur ebenfalls aus dem Urmotiv gebildet sei. Dieses Thema:



das schon sehr bald (S. 10) und gleich als fertiges Ganzes auftritt, könnte man insofern mit dem Urmotiv in Zusammenhang bringen, als es in seinem fortwährenden Achtelnotenfluß ein gemeinsames Moment mit diesem aufweist. Gibt man dieses zu, so tritt der aufgestellte Satz, daß jeder Takt des großen Werkes motivisch sei, und zwar mit dem Urmotiv irgendwie in

Zusammenhang stehe, in Kraft. Indessen ist es im ganzen gleichgültig, ob dieses Naturthema mit dem Urmotiv in Verbindung gebracht wird oder nicht, da es zu all' den andern Motiven und Themen im starken Gegensatz steht. Charakteristisch ist die Bindung, Rundung, der Fluß, der lange Atem, während bei den andern Motiven Trennung herrscht. Diese Naturmelodie gleitet ungehindert mit Leichtigkeit in Höhen und Tiefen, gebettet auf reine Harmonien. So sehr sie auch verändert, der Ausdruck insbesondere ins Großartige (*grandioso*, S. 132) gesteigert wird, man erkennt sie — selbst in rauschender Triolenauflösung wie S. 126 — immer sehr leicht wieder, sie bleibt sich trotz allem immer gleich. Für Liszt ist die eigentliche Natur das Naive, Unbekümmerte, und wenn seine Melodie etwas von französischem Charme hat — reizend ist der Rossini'sche Tell-Triller in der Fassung auf S. 42 —, so darf das bei Liszt nicht gerade wundernehmen.

Es lag nicht in der Absicht dieser Studie, irgendwie den programmatischen Inhalt dieses Werkes erklären zu wollen, sondern es sollte einzig eine rein musikalische Untersuchung geboten werden. Diese wollte aber klarzulegen suchen, wie so ganz außerordentlich fein die Liszt'sche musikalische »Arbeit« in einem seiner bedeutenden Werke beschaffen ist. Diese Art der Motiv- und Themenentwicklung steht eigentlich einzig da, und beweist ebenfalls, wie überaus selbständig Liszt sich mit der Instrumentalmusik auseinandersetzte und wie schwer er sich seine Aufgabe machte. Denn daß hinter dieser kompositorischen Arbeit, von allem Geist abgesehen, eine außerordentliche künstlerische Selbstzucht steckt, dürfte auch denen klar werden, die von Liszt als Komponisten nicht gerade so sehr viel halten und etwa mit dem Einwand kommen, die musikalische Arbeit biete nicht viel Interessantes, und Programmusik sei überhaupt nicht ihre Sache. Da darf wohl darauf hingewiesen werden, daß die rein musikalische Betrachtung bedeutender Liszt'scher Instrumentalwerke einen hohen, und zwar gerade auch sehr intimen Genuß bereitet. Besonders hat Liszt durch sein System der musikalischen Arbeit die Musik in rhythmischer Beziehung sehr stark belebt, und wir tun schon deshalb gut, uns mit Liszt rein musikalisch näher zu beschäftigen.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

British Folk-Song.

(*English.*)

The folk-songs of most nations can be conveniently divided into lyrical songs, narrative ballads, and dancing tunes, but there is no hard and fast dividing line. In England, ballad tunes would seem to be later than the other two forms, in spite of the fact that ballad-singing was practised by harpists and minstrels from the earliest times. The earliest ballad-tunes are lost, and the ballads so popular in the XVI. Century were sung to tunes made for lyrics and dances. "Sumer is icumen in" is generally acknowledged to be an early specimen of our folk-music, but by the beginning of the XVI. Century there is a good deal of it in evidence. Whatever the style may be, almost all the later XVI. Century folk-tunes show considerable spirit and healthiness. Some of our best folk-tunes after 1600 are to be found in Playford's "Dancing-master", in the ballad operas, and on broadsides. As time goes on and publications multiply, we notice a neglect of modal tonal-

ity, and the tunes lose very much in consequence, but there are nevertheless many fine tunes. An excellent type of tune is "Pretty Polly Oliver"; it is typical of some of the best points in English folk-song; it is melodious, and it has plenty of character, a good swinging rhythm, and a fine sweeping melodic curve.

The formation of the English Folk-Song-Society has been the means of enormously increasing our stock of folk-tunes. Hundreds of songs have been collected, and the harvest has not yet been completely gathered in. Until all our songs have been examined, it will not be possible to note all the real characteristics of English folk-song, but enough has been collected to make it possible to point out some of them. One most interesting fact has been brought to light by the recent revival, viz., that what are generally called the ecclesiastical modes were not used solely by the Church, but were in common use among the people and were used by them in their secular songs; and the country people in all parts of England have not only kept alive their old songs, but have managed to retain the modal characteristics of the songs. We have such a large number of good modal tunes that it is difficult to know where to choose. On the whole it would seem that the Dorian mode is the commonest; the Aeolian and Mixolydian are also fairly common. Songs that are purely pentatonic are very rare. There is one—found by Vaughan Williams in Norfolk, and contributed by him to the Folk-Song Society's Journal, called "The pedlar bold".

A typical Dorian tune is, "Died of love", from Miss Broadwood's "Traditional songs"; an Aeolian tune is "Dabbin' in the dew", from Cecil Sharp's "Folk-songs from Somerset"; a Mixolydian is "The plough-boy's courtship", contributed by Cecil Sharp to "Folk-Song Journal", vol. ii.

These tunes, in spite of their being in what some modern musicians call antiquated scales, show plenty of feeling. They are often very beautiful, and moreover they are generally attractive to modern taste. Of course, incalculable harm has been done by some collectors and arrangers of tunes through ignorance of these modes. The fine carol, "Come all ye faithful Christians", is one that has suffered in this way. A Dorian version has been found by Cecil Sharp, an Aeolian version has been found by Vaughan Williams, and a third version is given in "Chappell's Popular Music". This last version is in the minor mode, and although even that cannot kill the splendid tune, it must be admitted that it has not the sturdy grandeur of the modal tunes.

These "improved" tunes almost always modulate to the dominant halfway through the song. Modal tunes do not modulate. A real folk-singer has no feeling for harmony at all, or if he has any it is of the most rudimentary description. This can be noticed at the beginning of most modal tunes. They seem at first to be in no particular key, and often throughout the song there is vagueness of tonality; indeed, it is sometimes difficult to decide in what mode to place a tune. This absence of harmonic feeling is shown in another way by the manner in which passing-notes are used; they are significant because they are different from those to which we are accustomed in modern music.

Perhaps one of the most characteristic things about English folk-song is its irregular time-measure. There are plenty of tunes of five and seven beats in a bar, and many of them intersperse these with bars of regular lengths—

two or four beats in a bar. This irregular time no doubt originated in the impatience of the folk-singer to get on with his words, which are always of more importance to him than the tune. Instead of keeping his proper rests, he comes in with the next line, and interrupts the even rhythm of the song. Nevertheless it is surprising how smoothly the tune flows along. Cecil Sharp's version of "Barbara Ellen" is a good case in point, and a very striking example is "Fare thee well", which is to be found in vol. ii. of the Folk-Song Society's Journal.

The addition of a phrase at the end of a song, generally a sixteen-bar song, is a feature which, as far as I know, is not common to songs of other nations—it is quite common in English folk-song. Such a song as "Poor old horse" exemplifies this well.

Another feature of English folk-music is the broad, bold sweep of its melodic outline. This may be seen in the first phrase of "The bold robber", which also has another characterist feature—I mean the four quick notes from tonic to dominant, a feature which, in the first phrase of "Rule, Britannia", was declared by Richard Wagner to be typical of the English character.

With regard to the melodic structure of the English folk-song, it is of course primarily dominated by the words, but the ordinary four-line verse is the most common, and, as with the folk-songs of many other nations, it is quite a usual thing for one or other of the phrases to repeat itself. A very large number however have every phrase different, while a still larger number are in some way or other irregular—either a line is added at the end, or the rhythm is changed for the concluding part of the song, or the form of the words makes it necessary to alter the regular phrases. Using the letters A, B, C, D to indicate the phrases, I find that in examining 200 songs from the best-known collections the *greatest number* are in the above-said irregular form, and next comes A, B, C, D, where every phrase is different. Then comes A, A, B, A, while A, B, B, A and A, A, B, C are in equal proportions. Other combinations of phrases there are, but these are the chief. The irregular type is well exemplified in "Blow away the morning dew". "O, waly, waly" is an example of the A, B, C, D form; and "The cheerful 'arn" of the A, A, B, A form.

These are some of the chief characteristics of English folk-song—there are others, but I pass on to Wales.

(*Welsh.*)

Welsh folk-song may be said to be more or less on its trial. It is only recently that any persons, even the Welsh themselves, have taken any real interest in that country's folk-songs. The English delayed the collecting of their songs far too long, the Welsh have waited still longer, and though up till this time the efforts of the Welsh Folk-Song-Society have succeeded in rescuing a good number of genuine songs, it is certain that a very great number must have been lost for ever. The Welsh music has of course its own characteristics. A great many of the best Welsh tunes were originally harp-tunes, and these had no words fitted to them until a comparatively recent period. There are Welsh tunes which undoubtedly were of foreign origin, but which have taken on Welsh characteristics, and become nationalised, so that they are now scarcely to be distinguished from the true national pro-

duct. There is a decided difference between the songs of North and South Wales, and the reason for this is obvious. In North Wales the harp was more popular than in the South, and most of the Northern music is harp music, while in the South the song was more popular. There is also another reason why the North Wales music differs from the South, and that is that what is known as Penillion singing was practised in its stricter and more classic form in the North, whilst in the South a much simpler form of it was in vogue. The Southern manner is this. A harper plays an air—generally a well-known one; in fact there are certain tunes that are commonly used for this purpose. He plays this air over and over again in strict time. Each competitor in his turn—supposing that they are striving for a prize—composes extempore words in rhyme which must fit the tune, and be in strict time. In the North the procedure is more difficult. The singer must sing to the melody, but he must not begin with it, and not sing on the first beat of a bar. He may begin on any other portion of the bar he chooses; he must end with the melody, and he may not use the same stanza twice. Each time the harper introduces a fresh tune, he plays it over once, so that the singer may have time to think of his stanza and adapt it. In North Wales the greater prevalence of the harp is sufficient to account for the fact that the tonality of the melodies is decidedly modern in character. What modal tunes occur are nearly all Dorian. In South Wales there are many more modal tunes, Dorian and other modes being used. Lloyd Williams says that these observable differences are easily explicable on ethnological grounds; the mixture of Norman, of Flemish and in later times of other nationalities also, with the Celtic blood in South Wales, being in itself sufficient to account for the character of its folk-music.

The first published collection of genuine Welsh folk-tunes was made by Maria Jane Williams, and published in 1844, so that there is no real evidence (except its structure and tonality) of great age in any of the Welsh tunes. The very first published book with Welsh tunes in it is a book called "Arie di Camera", which was a collection of Scots, Irish, and Welsh airs, and was published in 1727. Some of the oldest of the folk-songs proper show a bold rhythm and striking melody, but the words (according to J. Lloyd Williams) are mere jingle, without any attempt at either metre, rhyme, or poetry.

Some of the lyrical airs are very fine—such as "Y Fwyalchen„ (the Black bird). "Tra Bo Dau" (whenever hearts are true), and "Suo Gan" (lullaby). These have homely words, few verses, and clear ideas, and appeal to the heart. The melodies are spontaneous, and are properly wedded to the words.

There are also examples of modal music and irregular rhythm. All the printed collections before Maria Williams's collection in 1844 ignored the real folk-song. There is no doubt that all the modal tunes have been persistently ignored; the Dorian and Aeolian tunes have probably, through ignorance of these modes, been turned into minor tunes.

Most of these harp melodies have naturally a chordal structure (whole phrases being formed of tonic, dominant, and subdominant harmony); frequent scale-passages (which are easily played on the harp); well marked rhythm; a distinctly major or minor character in the scales; and occasional chromatic notes. These chromatic notes are due to the use of the Welsh triple harp: the two outer rows of strings supplied the diatonic scale for each hand,

while the middle row supplied the sharps and flats. The melodies are generally found overladen with ornament, and the simple form of the original has to be searched for before it is found. There are many recurring tunes—such as "St. David's day"; and another distinctive feature is the mixing of the major and the minor modes.

A very good example of a harp melody is "Codiad yr hedydd" (the rising of the lark).

(*Scottish.*)

The earliest Scottish music was constructed on the pentatonic scale. Whether this pentatonic scale came into use through the limitations of some instrument, or from the whim of a singer or player cannot be ascertained—certain it is that many early Scottish tunes were built on this scale. There used to be an idea that the greater number of airs were pentatonic, and some people have gone so far as to say that no other kind of airs are Scottish. The song "Were not my heart licht, I wad dee", and "O meikle", are both good examples of Scottish tunes on the pentatonic scale. Later we get airs that are for all intents and purposes pentatonic, but with passing-notes creeping in. There are, of course, many more airs of this kind than of those which are purely pentatonic—in fact, considering what a point has been made of this pure pentatonic feature, it is strange that so few airs should be found.

The later airs are diatonic, but a major 7th in the minor scale is generally a sign that the air has been tampered with. The gradual fusion of the pentatonic scale with other scales was followed by the introduction of what is known as the „Scottish snap"—a short note followed by a long one. This became at last such a characteristic feature of the dozens of books of "Scottish songs" for the most part composed and published in London, that no song was considered correct without it. It culminated in such a song as Hook's "Within a mile of Edinboro' town", where there is hardly a bar that does not introduce this artificial and tiresome feature.

The Highland and Lowland music of Scotland show some distinct points of difference. Speaking generally, we may say that the Lowland music shows some resemblance to the English, and the Highland to the Irish. This being so, it is only to be expected that a great many of the Lowland tunes are modal, the Dorian and the Mixolydian being well represented, though there seems to be the greatest preference for the Aeolian. There is a very beautiful Border tune in this mode known as "I'll bid my heart be still".

The best Lowland tunes are the slow and tender tunes, and they show a fine flow of melody. Quick tunes there are, and good ones too, like "The piper o' Dundee"; and Jacobite history seems to have been the chief inspiration for these lively tunes. Airs in the major mode cannot be said to be common. There is a curious and interesting ornament—sometimes called a "skirl"—a series of quick descending notes just before the end of a phrase, which seems to be common to some of the oldest Celtic tunes. It is found very frequently in the old Irish laments, and is probably an impromptu ornament. In the fine Scottish air known as "The twa sisters o' Binnorie" it occurs at the end of the song with fine effect. This is a splendid specimen of the folk-song—half declamatory, half lyrical, with a big compass.

The Highland Gaelic folk-music shows a greater variety of mood, and is decidedly more primitive in structure, expressing itself in a very direct manner, and at times being somewhat barbaric in character. The earliest Gaelic music seems devoid of rhythm, and the further North one goes, the more formless it becomes.

The Hebrides and the Isles have their characteristic music, which is wild and irregular; but it certainly seems to deliver its message, in spite of its vagueness. The airs do not always consist of phrases of twos and fours, two alternating with three and four with five quite frequently. The Orkney Islanders have tunes of a rather distinctive character. They are fond of tunes which omit one degree of the scale; there are many examples of these hexatonic airs, such as the "Hymn of Praise" and "Farewell". Our knowledge of Hebridean music cannot be said to be very complete—a good deal more must be done before fixed theories can be formulated. It certainly is very primitive, and there are actually still men who act as Bards, composing words and music; so that in out-of-the-way places folk-music is to this day kept alive in the very same way as has been done for centuries. A Hebridean air, which is illustrative of the wildness and semi-barbarity of its music, is called "An Fhideag airgid" (the silver whistle), and is to be found in Mrs. Kennedy Fraser's "Songs of the Hebrides."

(*Irish.*)

Two of the great names connected with Irish folk-song—Bunting and Petrie—disagree as to the chief source of the songs. Bunting says that the purest folk-airs come from the harpists, and other instrumentalists; while Petrie says that they are from the ballad singers. Whatever the source, there is a great wealth of the songs. Irish music was pre-eminent in Europe since the earliest times of which we have records. It was certainly the school of music for the Celts of Great Britain during the Middle Ages, and Ireland kept alive her native minstrelsy until it sank under the continuous conflict of Saxon and Gael. The folk-music of Ireland possesses such striking characteristics, that when a few of its tunes have been heard it seems almost unnecessary to point the characteristics out. Some few things it has in common with all the Celtic music. The earliest examples show, like the Scottish, the influence of the pentatonic scale, some examples being entirely built on that scale. There are also many modal tunes—Dorian, Mixolydian, and Aeolian—while some collectors find a curious mixture of modes and scales which involve the use of quarter-tones. There is however one thing upon which practically all musicians agree, and that is, that for absolute beauty of melody the Irish folk-music is the finest that exists. As Ernest Walker says, "it ranges with wonderful ease over the whole gamut of human emotion, from the cradle to the battlefield, and is unsurpassed in poetical and artistic charm. The best Irish folk-tunes are gems of absolutely flawless lustre, and it is very rare to meet one entirely lacking in character." Even to play the tunes alone without any sort of words gives a feeling of pleasing content with the music, as one notes its instinctive feeling for charm and dignity. What is generally pointed out as a decided characteristic of Irish folk-music is the reiteration of the key-note at the end of a phrase—it certainly occurs more in Irish folk-song than in any other, but there are also a good many examples of it in English folk-song. The reiteration is not

always however on the tonic of the key. In the familiar and peaceful tune, "My love's an arbutus", it occurs on the dominant. There are some modal tunes showing the same feature. "Remember the glories of Brian the Brave" is an Aeolian example. Almost all Irish melodies consist of sixteen bars, divided into fours; they never get very complicated, and the rhythm remains firm. A few forms have five-bar phrases, such as "At the mid-hour of night", and "Have you been at Carrick" has four sections of five bars. "Have you been at Carrick" shows unmistakable signs of antiquity. It also has the skirl towards the end of the song that was mentioned as a feature of some old Celtic melodies. A very interesting song is "The flight of the Earls" or "The Boys of Wexford", for it has been pointed out that this latter is a sort of miniature epitome of Sonata form, and it is quite within the bounds of possibility that this form first occurred in Irish folk-music.

A great many airs are in simple triple time, and a large number in $^6/_8$ time, while $^9/_8$ and $^9/_{12}$ occur with tolerable frequency. The dance-tunes of Ireland are numerous, and give rise to much of the native accent in song. They have among them the reel, the double and single jig, and the horn-pipe; each with its characteristic measure. The hop-jig was a $^9/_8$ time almost peculiar to Ireland.

There is a class of airs called by Petrie "Narrative airs". They have a characteristic which marks them off with great distinction from other songs of the same time-measure — triple time. In the three-crotchet values of each bar, the middle one is almost always a single crotchet, whilst the first and third, though they sometimes vary, are generally two quavers. An example is "The ugly thief", taken from Joyce's "Book of Irish Folk-music and Songs".

I bring this paper to a close by mentioning "Emer's lament for Cuculhain", in my opinion one of the most beautiful folk-songs in existence. It has been utilized by Sir Charles Stanford in one of his orchestral compositions.

London. **Frederick Keel.**

Das kleine Bachfest in Eisenach.

Zu dem ersten der Kleinen Bachfeste entbot die Neue Bachgesellschaft in den Tagen vom 23. bis 24. September nach Eisenach. Diese Bachfeste sind als ständige Einrichtung geplant und sollen in dem Jahr ohne großes Bachfest abgehalten werden, mithin ebenfalls alle zwei Jahre und zwar, im Unterschied zu den großen Wanderfesten, in Eisenach. Hierzu liegt, seit das Bachhaus mit seinem Museum eine immer größere Anziehung ausübt, auch ein besonderer Grund vor, abgesehen davon, daß Eisenach ein ganz einziger Anziehungspunkt ist.

Klein heißen die Bachfeste gegenüber den üblichen Bachfesten wegen doppelter quantitativer Verringerung: es wird mit kleineren Mitteln und überhaupt weniger musiziert. Das Soloprinzip steht obenan, und von Bach gelangten denn auch nicht weniger als drei vollständige Solokantaten, zwei weltliche und eine kirchliche, verschiedene Einzelarien und Duette, Solowerke für Orgel, für Violine, Viola da gamba und für Klavier zum Vortrag. Einzig die Motette »Der Geist hilft« und das zweite brandenburgische Konzert gehörten, wenn man das Doppelkonzert für 2 Klaviere in *c* moll nicht ebenfalls dazu rechnen will, Bach's Musik größeren Stiles an. Daß sich auch in dieser bescheideneren Weise sehr schön und anregend musizieren läßt, zeigte dieses Bachfest überzeugend, wenn auch — und das gibt

ihm seinen ganz besonderen Charakter — die Hauptanregungen nicht von Bachschen Werken ausgingen. Kurz ausgedrückt, siegte in diesem Fest das italienische Prinzip in der Musik: Die auf der Kunst italienischen Sologesangs beruhende Alt-Kantate »Ach, daß ich Wassers genug hätte« von Johann Christoph Bach, ein Stück von einer unbeschreiblichen Unmittelbarkeit des Ausdrucks, und Corelli's herrliches Weihnachtskonzert (*Concerto grosso* Nr. 8) übten den ziemlich allgemein gefühlten stärksten Eindruck aus. Das lag allerdings auch an der Aufführung, die tief innerlich und dabei äußerst sorgfältig, den herrlichen Beweis ergab, wie ganz unbekannte, bedeutende ältere Musik zu wirken vermag, wenn sie von einem Mann wie Kretzschmar in die Hand genommen wird. Jede Note gewann hier Leben, der Zuhörer war in fortwährender Spannung. Das war auch besonders bei den ausgezeichneten Vorträgen eines Berliner Vokalensembles unter Leitung Prof. Thiel's der Fall, das famose Madrigale und Chöre von Schein und Haßler — von diesem allerdings allzu bekannte — in fast raffiniert subtiler Ausführung bot und hierin, für mein Gefühl, fast zu weit ging. Es kommt sicher noch einmal die Zeit, wo man, wie es an diesem Fest mit der Gegenüberstellung von modernem Flügel und Cembalo geschah, Vokalvorträge der a cappella-Periode in modern subtiler und schlichter, dabei durchaus nicht monotoner Ausführung einander gegenüberstellt. Bach's Motette kam nicht zur Geltung, weil sie von dem altangesehenen, in thüringischen Landen sehr bekannten Salzunger Kirchenchor nicht bewältigt wurde; weit besser ging es einigen schönen Festliedern Eccard's.

Warum von J. S. Bach die Kantate »Der Friede sei mit dir«, sowie die schon öfters gebotene »*Amore traditore*« gewählt wurden, ist nicht so recht einzusehen. Unter den kirchlichen, weniger bekannten Solokantaten finden sich weit bedeutendere als die gebotene, die das Thema: Todessehnsucht in noch fast unbachscher — das Stück stammt aus der Weimarer Zeit — Weise durchführt. Daß man die Orgel als Generalbaßbegleitung wählte, geschah wohl mehr aus Raumrücksichten als deshalb, weil die früheren Kantaten Bach's noch nicht so grundsätzlich auf das Cembalo rechneten. Heute ist man die Orgelbegleitung, besonders bei Rezitativen, bereits gar nicht mehr gewöhnt. Das schönste und originellste Vokalstück Bach's war das Duett »Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten« (aus Nr. 78), ein in seiner Verbindung von Zierlichkeit mit herzlichstem, naivem Ausdruck ganz einziges Rokokostück, an dem man sich nicht satt hören konnte. War hier der Vortrag trefflich, so ließ er in der elegischen Arie des Zephirus sehr viel zu wünschen übrig. Der schönen Triosonate Ph. E. Bach's in *B* dur sei noch besonders gedacht, da sie an diesem Fest infolge des frischen, wenn auch nicht einhelligen Vortrags noch besser gefiel, als an dem früheren Eisenacher Bachfest.

Praktische Arbeit leistete das Fest insbesondere auch durch das direkte Gegenüberstellen von modernem Flügel und Cembalo in der Art, daß die gleichen Werke nacheinander auf beiden Instrumenten gespielt wurden. Das Cembalo hat in den letzten Jahren gerade unter Musikern, und zwar ganz modern fühlenden, manche Anhänger gewonnen, was wohl in erster Linie aus dem ganz besonderen, mit nichts zu vergleichenden Klangreiz des Instruments zu erklären ist. Es sind einfach verschiedene Welten, und der Einsichtige wird deshalb auch nicht vergleichen wollen. Mir scheint, daß, wer zwei solcher Instrumente besitzt, sich gedrängt fühlen wird, bald das eine, bald das andere zum Spiel Bach'scher und überhaupt älterer Musik zu benützen, ähnlich wie in früherer Zeit die Musiker Cembalo und Clavichord nebeneinander verwendeten. Die heute bereits ziemlich starke Nachfrage nach Cembali für Privatzwecke zeigt, daß dieser Standpunkt allgemeiner zu werden beginnt. Für das häusliche Musizieren ist aber die gesamte ältere Klaviermusik überhaupt gedacht. Die Gegner des Cembalos dürfen vor allem darauf hingewiesen werden, daß das moderne Klavier einfach nicht imstande gewesen wäre, Bach's Werke durch den Konzertvortrag bekannt zu machen; hört man doch auch heute kaum ein einziges Stück aus dem Wohltemperierten Klavier öffentlich. Einzig für das

moderne Klavier erst zurechtgemachte Werke, besonders der Orgel, sind ständige Konzertgäste. Also, dem modernen Klavier ist es im Konzertsaal — und von hier aus wird heutzutage ja immer geschlossen! — nicht möglich gewesen, für den originalen Bach wirklich etwas zu tun; es muß ihm also doch etwas ganz Gewichtiges fehlen, wenn es von der Verwendung Bach'scher Werke im Konzert absieht. Das Cembalo zeigt klar genug das dem modernen Klavier Fehlende. Der moderne Mensch wäre nun allerdings dumm, auf die Vorzüge seines Instrumentes für den Vortrag älterer Klaviermusik ganz zu verzichten, und wird dies auch nie tun, aber er wird sich auch je länger, je weniger entgehen lassen, sich mit dem früheren Instrument in intime Beziehungen zu setzen.

Um aber das tatsächliche Resultat dieses Wettkampfes festzuhalten: Das Cembalo trug, wenn man den Beifall eines zum weit größten Teil ganz uninteressierten Publikums als kritische Stimme gelten lassen will, einen großen Sieg davon und zwar noch mehr nach dem Jugend-Cappriccio als nach dem Vortrag der chromatischen Phantasie, bei der das moderne Klavier gewichtigere Werte dreinzugeben vermag. Man hätte allerdings der denkbar glänzenden Vertreterin des Cembalos, Frau Wanda Landowska, im Interesse des modernen Klaviers etwas rassigerere Vertreter dieses Instruments entgegentreten sehen mögen.

Erinnert sei noch daran, daß die schöne Instrumentensammlung, deren Grundstock die von A. Obrist bildet, in den teilweise erweiterten Räumen des Bachhauses untergebracht, so ziemlich in Stand gesetzt, — unter der Aufsicht Dr. E. Buhle's und Bornemann's — katalogisiert und allgemein zugänglich gemacht ist.

Leipzig. **A. Heuß.**

Vorlesungen über Musik.

Frankfurt a. M. Dr. M. Bauer an Dr. Hoch's Konservatorium. 1. Allgemeine Musikgeschichte von ihren Anfängen bis zum 18. Jahrhundert. — 2. Ludwig van Beethoven's Leben und Schaffen von 1807 bis 1827. — 3. Die Lehre von den musikalischen Formen mit Analysen von Meisterwerken. — 4. Grundzüge des Kontrapunkts und der Fuge.

R. J. Eichberg-Berlin am 8. Delegiertentag des Zentralverbandes deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine: Die einheitliche Prüfungsordnung.

Jena. Prof. Dr. F. Stein an dem Rein'schen Ferienkurse (3.—17. August) fünf Vorträge: Einführung in die Entwicklung der klassischen Sinfonie.

Notizen.

Berlin. Dem Phonogrammarchiv am psychologischen Institut der Universität ist von der Regierung ein einmaliger Betrag von 5000 Mk. für das Jahr 1911|12 überwiesen worden.

Bologna. Nach einem Vortrag-Konzert in der »*Reale Accademia Filarmonica*« über Kunstgesang in Theorie und Praxis, ist unser Mitglied Prof. Carlo Somigli als Akademiker durch Zuruf ernannt worden.

Braunschweig. Der Leipziger Gesanglehrer Gustav Borchers ist von der Stadt Braunschweig berufen worden, die Einführung der Tonwortmethode von Carl Eitz, ergänzt durch seine eigene Stimmbildungspraxis, in die städtischen Schulen Braunschweigs durch einen vierzehntägigen Kursus für die dortigen Schulgesangslehrer einzuleiten. Dadurch gewinnt diese Methode, von der hier schon verschiedentlich die Rede war, zum ersten Male auch im Norden Deutschlands stärkere Verbreitung, die sich bis dahin besonders auf Mittel- und Süddeutschland erstreckte, wo zurzeit annähernd eine halbe Million Schulkinder in ihr unterrichtet wird. Daß dieser im Grunde genommen sehr einfachen, genial einfachen Methode die Zukunft gehört, unterliegt wohl keinem Zweifel.

London Congress. The following are English abstracts (in continuation) of all the papers furnished for the London Congress (29 May—3 June 1911), alphabetically arranged under authors' names:—

(9) Architecture in Protestant Churches from the standpoint of the Church Musician. Paper in German, in Section IV. By Johannes *Biehle*, Bautzen.

This paper protests against the fact that in the construction of churches, questions of space and dimension are very seldom regulated by musical considerations—Detailed proof is offered to show that according to psychological laws, music is an indispensable liturgical means in the formation of religious services, and an important factor in the diffusion of church life—It is also shown that upon the choir in particular, as a part of the congregation, devolves the far-reaching task of a religious mission—All this renders certain special conditions necessary in the construction of churches—The paper undertakes to point out in detail the architectural principles and requirements which are involved if advantageous and sufficiently spacious positions for organ, choir and orchestra are to be obtained, in conjunction with a suitable disposition of those taking part, and a profitable collaboration of all parties concerned. — The results of these observations have led to the elaboration of a new system of church-structure, which was exhibited to the audience by means of a large model.

(10) Psychophysiology the true road to necessary reforms in musical æsthetics. Paper in English, in Section III. By Michael D. *Calvocoressi*, 164 rue de Courcelles, Paris.

The diversity of starting-points, plan, scope, data and assertions to be found in actually existing books on musical æsthetics is calculated to disappoint and confuse—Music is said to be the only art which has no concrete starting-point, and no recognized connection with natural facts—If this assertion is proved inaccurate, a sound and genuine method may be arrived at—The researches of modern psychophysiology tend to show that the physical basis of music, its concrete starting-point, is to be found in the human organism itself—The collaboration of writers on music with writers on psychophysiology would supply the desirable "missing link" in musical æsthetics.

(11) Necessity of teaching Military Band scoring in Conservatoires. Paper in French, in Section V. By Julián *Carrillo*, Mexico.

Lecturer considers that no instruction in scoring is in any way complete without this, and that its omission from ordinary Conservatoire courses is a very blind policy from point of view of the composer. In most countries the military-band scorer picks up his knowledge anyhow.

(12) Matthew Locke, Composer for Church and Theatre. Paper in English, in Section I. By William Hayman *Cummings*, Mus. Doc., F.S.A., Sydcote, Rosendale Road, West Dulwich, London, S.E.

Birth at Exeter, 1630—Chorister in the Cathedral—Taught by William Wake and Edward Gibbons, 1630-1641—In London, 1646—The "Low Countries", 1648—London, 1650—Opera "The Siege of Rhodes", 1656—Composer to the King, 1660—Coronation music, Chapel Royal music, 1666—"Tempest" music, 1667—"Macbeth" music, 1672—Opera "Psyche", 1673. Illustrations sung by Winifred Marwood and Montague Borwell—Anthem: "When the Son of Man shall come"; Motet, two voices: "Agnosce O Christiane"; Selections from "Psyche".

(13) Cherubini as a dramatic composer. Paper in English, in Section I. By Rev. Edward *Curling*, 20 Tideswell Road, Putney, London, S.W.

Lecturer quotes the tributes of Haydn, Beethoven, Boiëldien, Adam, Méhul, Berlioz, Spohr, Hummel etc., supporting his thesis that Cherubini's powers have not of late been enough recognized. The "Medea" is analysed in detail.

(14) Giuseppe Maria Buini. Paper in English, in Section I. By Edward J. *Dent*, Mus. Bac., M.A., King's College, Cambridge.

Venetian Comic Opera generally supposed to have begun with the partnership

of Galuppi and Goldoni—Who were their predecessors, and what influence did they exert upon them?—Neapolitan and Roman comic operas performed at Venice before 1749—Influence of Marcello's "Teatro alla Moda"—Buini and Bolognese dialect opera—The opera itself the favourite subject for caricature—Buini as manager—Agreement for lease of the Teatro Formagliari at Bologna (now in the Fitzwilliam Museum).

(15) Omnitonic Instruments with Dependent Pistons. Paper in French, in Section V. By Felicien *Durant*, 149 rue de la Victoire, Brussels.

The system consists in adding to the three ordinary descending pistons (tuned to 1 tone, 1/2 tone, and 2 tones), three ascending pistons capable of raising the instrument by a perfect fourth with the intermediary chromatic degrees—Horns in F or trumpets in F become at the same time instruments in B flat.

To the 7 fundamentals of the ordinary 3-piston instruments, or of the 6-piston Sax instruments, are added 5 new fundamentals proceeding upwards—We thus obtain 12 fundamentals and hence the designation *omnitonic*—The ordinary 3-piston instruments are rendered false by the use of cross-fingerings (too sharp), and of thirds (5th and 10th harmonics too flat)—Moreover the instruments which only possess 7 fundamentals are limited in the bass to F sharp nominal, sound 2.

The advantages of the Durant system are:—(a) The enormous increase in the compass up and down—(b) The suppression of the gap between F sharp 2 and C 1—(c) Very accurate fingerings and combinations of correction—(d) A great choice of fingerings to suit passages—(e) A very simple ordinary fingering, almost always single piston—(f) The fine timbre which distinguishes the instruments.

(16) Internationalism in Music. Paper in French (Full meeting). By Dr. Jules *Écorcheville*, 7, Cité Vaneau, Paris.

Importance of true conceptions regarding Internationalism—Though the word has been lately coined, the idea is ancient—Western music has often displayed an international character, whether in early mediæval times (the Gregorian epoch), or in the XVI. century (the Polyphonic period), or in the XVII. century, when the classical Symphony was supreme—On the other hand, the equilibrium and the progress of art would be illusory if, opposed to this force tending towards uniformity, there did not exist national and particularist influences—The conflict of the two forces constitutes an essential problem in æsthetic culture—History and psychology both teach us that, whereas nationalism and originality are based on spontaneity of feeling, Internationalism is the result of intelligence and reflection—Thus the problem of internationalism in Music resolves itself to-day into a kind of division of æsthetic labour—At the same moment when the artist is claiming the freest independence, the scientist appears on the scene proclaiming the necessity of an international entente of learning, with a view to emphasizing the permanence of artistic laws.

(17) Causes and consequences of the Lack of Unity in several branches of Musical Science. Paper in French, in Section III. By Emil *Ergo*, 62, rue Terlinck, Berchem, Antwerp.

The causes examined—The consequences are a badly-organized method of teaching which leads to confusion of ideas—Proposals for arriving at unity.

(18) Composition-teaching in Musical Institutes. Paper in Italian in Section VI. By Professor Vito *Fedeli*, Novara.

The actual standards and methods of the teaching of composition no longer correspond, generally speaking, to the present needs of the most progressive of tho fine arts—A reform in the methods of teaching is necessary, to give the musician such a complete education as would enable him more easily to solve the technico-æsthetic problems of modern evolution, and to tread new paths with success—Plan of reform:—Part I. (normal course)—Study of phenomena and technique (pure morphology) by a gradual historical process divided amongst the different years of the course—Parallelism between harmony and counterpoint, vocal and instrumental counterpoint—Composition by the puilis in imitation of classical

models. Part II. (higher course)—Specific æsthetic studies in each branch of art—Specialisation of the instruction—Chamber and symphonic music: religious and choral music dramatic music—Free application of forms corresponding to definite æsthetic and expressional ends—Course of musicology—Other methodizations of study.

(19) Music in the Fairy-tales and Myths of various Peoples. Paper in German, in Section II. By Dr. Erwin *Felber*, 15 Arenberg-ring, Vienna.

The increasing interest which is taken in primitive music renders it desirable to study its aesthetics more closely—To study the aesthetics of any epoch, it is not sufficient merely to become acquainted with the works of that time, as these often possess a merely historical interest—We need also the opinions of writers and public of that day, for these will give us an index to the feelings aroused by the works. Still less can we obtain an idea of the æsthetic value of primitive music from acquaintance with works whose production is on the decrease, which are full of foreign idioms, or which are rendered psychically false through the phonograph—In these cases the need is even more imperative to study the utterances as to the character and effect of the music which are preserved in their most primitive form in Myths and Fairy-tales—Phrases which, when allowance is made for variations, are found amongst the most different types of people, may, when they have been properly tested in a critical spirit, safely be regarded as the most ancient ingredients of musical æsthetics.

A comparative analysis of musical motives, phrases, and their variants in Myth and Legend, is the main subject of this paper.

(20) The Law of Permutation of numbers in Fairy-tale and Myth, and its influence on Scale-building. Paper in German, in Section II. By Dr. Erwin *Felber*, as above.

Permutation of numbers in this case is the substitution of other numbers for those which recur according to some fixed law in myths, fairy-tales, and popular beliefs. The motives, the stories, and the essential contents remain the same only the numbers change. As a matter of fact, comparative mythology proves that the older 9 has been replaced by a later 7, the older 3 by a later 12. For example, the week of 9 nights was followed by one of 7 days, and the 3 primitive labours of Hercules developed into 12. And so on.

We find these identical figures occurring in the theory of music. The number 7 represents the diatonic scale, 9 the Old Persian scale, 12 the chromatic scale. But looking to other domains of thought, there are 7 colours of the spectrum, in place of which there are 9 colours in the popular beliefs of the isolated region of Iceland; and a 9-fold scale of taste precedes the 7-fold scale (the 7 χυμοί) of Theophrastus. If then musical numbers are found to be not isolated, but in accord with cosmic and universally prevailing numbers, we are led to the conclusion that these musical numbers may not be immutably fixed from the beginning, but may have been introduced into music from without through the influence of the figures. When the number 7 became prominent, the reign of the heptatonic scale in its most varied forms may have began, to the displacement of the older scales; and these forms would gradually in the course of thousands of years develop by means of natural selection into the consonance-scale. And this scale denotes a preliminary key-stone to the arch of scale-architecture, inasmuch as the theory of the 7 receives therein a subsequent musical justification through the actual presence of the heptatonic overtones. But the heptatonic scale is not as a matter of fact always based now on the principle of the over-tones, as is proved for example by the Siamese distance-scale.

If then we apply to music, as in the other domains of thought, the law of the displacement of 9 by 7. we find that a 9-part scale preceded a 7-part scale, as may be proved for example by the Old Persian scales Irāk, Ziräfkänd, and Buzurg. The 9-reed syrinx, the reed of which, according to Theophrastus, required 9 years to grow, and the 9-stringed lyre, would thus be older than the 7-reed flute of Pan

and the 7-stringed lyre. Possibly we may succeed in explaining the pentatonic scale also from the standpoint of numerical law; e.g. in China, where the number 5 recurs constantly in weights and measures, and in the case of the 5 intestines, planets, colours, kinds of taste, elements, etc.

Reference may further be made to the reign of the number 12 (the chief gods, virgins, heavenly spheres, months, etc.), and to the 12 notes of the chramatic scale (1×12), with which the 22 srutis of the Hindoos are perhaps connected. If we conceive of the knowledge of the great and small whole-tones as belonging to a later period, we get $22 + 2 = 24 = 2 \times 12$ srutis. This is hypothetical certainly, since in practice the Hindoo scale is heptatonic. But similarly the Perso-Arabian scale in 17 parts can, by pure hypothesis, be increased to 18 tones, $18 = 1^1/_2 \times 12$.

To trace the number 12 back to the primitive 3 is perhaps useless in the case of music; since a scale consisting of 3 tones within the frame-work of the 8ve is hardly possible.

Although for the practice of music these scanty comparisons and permutations of numbers may be of subordinate interest, yet they are of great importance for the theory of music, and particularly for the morphology of the scale.

(21) Irish Musical Bibliography. Paper in English, in Section VI. By William H. Grattan *Flood*, Mus. Doc., Enniscorthy Cathedral, Ireland.

In the present paper the author gives for the first time a reasonably full bibliography of Irish music for nearly three centuries—A list is given of works or collections containing Irish melodies, wholly or partly, from the year 1619; and, in addition to the title, the date and place of publication are given chronologically. The first printed collection of Irish melodies is Wright's Arie di Camera in 1727, but from 1619 numerous foreign and English collections contained Irish airs, while D'Urfey's Pills (1698-1720) and the early ballad operas (1728-1731) abounded in Irish airs, as did also the various musical plays from 1760 to 1780. Turlogh O'Carolan's selections were made known in 1747, but previously many of them had been popularised in ballad operas and hymn tunes. Piper Jackson's collection appeared in 1747, while Geminiani also issued an Irish selection in 1747. Between 1778 and 1799 Aird's selections proved a quarry for Irish collectors, and in 1796 Bunting published his first volume of Ancient Irish Music.

(22) Key-relationship in Early Mediæval Music. Paper in English, in Section I. By Rev. W. H. *Frere*, D.D. Community of the Resurrection, Mirfield, Yorks.

Key-relationship has early roots: (A.) Melodically: How far found in modal system? (1.) Tonic and sub-dominant relation encouraged by the scale but not conspicuous—(2.) Major and Relative Minor: seems available: Lydian and Dorian: but not utilized, though common later. Mixolydian and Phrygian: not really available nor used—(3.) Commonest relation is two scales a tone apart. In Dorian C alternates with D. In Mixolydian F with G. Early and continues. Survives in Folk-Song—(4.) Tonic and Dominant: not early. Approximation, but first signs in 9th century; Byzantine influence both Dorian and Mixolydian; this form survives, though rarely in Folk-Song—(B.) Harmonically: (1) and (2) develop mainly under harmonic influence—(3) continues in early harmonized music; tends to disappear; late traces; present value of this relation—(4.) developed slowly: *e.g.*, early clausula pass into modern perfect cadence; the tyranny of Plainsong Tenors and Melodic Ideas; the emancipation through prevalence of harmonic considerations.

(23) German Folk-Songs, with reference to English and American Folk-Songs. Paper in English (Full Meeting). By Max *Friedlaender*, Geh. Reg. Rat, Ph.D., LL.D., 242 Kurfürstendamm, Berlin.

Definition of the word Folk-Song—Comparison of the genuine Folk-Song and the fictitious one—Examples: Popular songs of the day, music hall (rag-time) or otherwise—Shortlived popularity compared with the lasting beauty of the genuine Folk-Song—Such popular songs however not to be neglected, since they are often the degenerate children of noble parents—Musical examples of genuine Folk-Song

with accompanying explanations—Further examples showing the influence of popular and even vulgar ditties on composers like Bach and Beethoven—Schumann's saying: "Beethoven transforms a commonplace phrase into a lofty cosmic utterance"—Power of the Refrain in the Folk-Song of all Nations—Examples comparing English and German Folk-Songs—Relationship between the songs of both countries—Examples of migration of one single melody from century to century and from continent to continent, showing how sacred and secular have in turn borrowed from each other—Rare occurrence of the same melody in the Folk-Song of England and Germany—Examples—Period of polished artificiality in the XVII. and XVIII. centuries—Reaction brought about by the Folk-Song—All great composers owe much to this source.

(24) The Interpretation of Musical Ornaments. Paper in English, in Section III. By J. A. *Fuller-Maitland*, M.A., F.S.A., 39, Phillimore Gardens, Kensington, London, W.

The conventional signs for musical ornamentation—Reasons for their use—Explanation in different treatises—The "acciaccatura" of English organists—Bach's use of ornaments—Türk and the "Vorschläge"—Interpretation of various passages in Bach, Boccherini, Rossini, and Chopin—Modern practice contrasted with the tradition as explained by Türk and others—Reasons for a return to the interpretation supported by tradition.

(25) The Origin of the Clarsech or Irish Harp. Paper in English, in Section V. By the Rev. F. W. *Galpin*, M.A., F.L.S., Hatfield Vicarage, Harlow, Esssx.

The characteristic differences between Lyre and Harp—Ancient testimony to a Keltic stringed instrument—The Cruit or Chrotta—Was it a Lyre or a Harp?—Descriptions in early records—Illustrations in manuscripts and on Keltic Crosses (8th to 10th cent.)—Ireland's contact with Greece and the Orient—The Great Cruit on the Ullard Cross.

The Scandinavian Harp in Britain—Illustrations on early Crosses of eastern Scotland—Popularity among English and Saxons—Close communication between England and Ireland from 6th cent.—Settlement of Northmen and Danes in Ireland (9th cent.)—Social intercourse with the Irish—The Ten Years' Peace (1002)—Rise of the Bardic Schools over the Monastic—Earliest illustrations of the Irish Harp (11th cent.)—The Clarsech in western Scotland and in Italy—Peculiar characteristics of the instrument and the great skill of Irish Minstrels—The "Bunworth" Clarsech exhibited.

(26) On the Language of Music. Paper in French, in Section III. By Maurice *Gandillot*, 172, Rue de la Pompe, Paris.

Music has been compared to a language. This arises primarily from the fact that it often possesses an emotional meaning of its own, and always presents a kind of special logic, binding together the successive parts of the musical phrase—Definition of this emotional meaning and special logic—Cause of the latter phenomenon both in our own European music, and in exotic tonalities differing most widely from ours—Consequences relative to musical laws or to the rules of musical notation which may be drawn from these observations—Liberty of evolution in musical art.

(27) Meaning and Expression of Pure Music. Paper in French, in Section III. By Maurice *Griveau*, 1, Avenue de l'Observatoire, Paris.

The mystery of Music and its definition—Logical sense and sentimental expression of melodies without words—Pure music is not indefinable, but it is vague in its meaning—Method of determining its meaning and true expression—Music under its formal and graphica spect—Melodic "design"—Longitudinal and transverse axes of the score—Theory of the Arabesque—Decorative Music—Music under its "dynamic" aspect—Music describes movement under its different forms: mechanical, cosmic, vital, and mental—Music and gesture, feature-play—The choreographic and mimic type of Music—Music and pendulary oscillation—Every melody may be

considered as the graphic picture of a compound pendulum—Justification of the term tonal attraction—Music and language—It is the language of reasoned sentiment—Its grammar, metre and rhetoric—The seven parts of speech in Music—Theory of vocal inflexion—How it can be reconciled with that of the Arabesque and that of gesture—Complete definition of Music.

(28) Mozart's Pantomimes and their Performance. Paper in German, in Section VI. By Hermann *Guettler*, 17, Steindamm, Königsberg.

To the less known types of music which were cultivated at one time or another by the many-sided genius of Mozart, belongs the composition of Pantomime-music, of which we possess some interesting examples—In the Ballet-pieces and Ritournelles of his earlier work in the Italian Opera, Mozart was already in touch with the mimic art, but so far he had not introduced depth of feeling into his dance-music to any noticeable extent—When later on in Vienna he was obliged to produce all kinds of dance-music for the Royal-Imperial Masquerades in his official capacity, he often introduced all kinds of poetic adornment and instrumental ornamentation.—The Pantomime proper, which Mozart had probably met first in French and Italian models, caused him to turn his attention to this field of activity, as the occasion called for. Some fragmentary music for a pantomime depicts, with a graceful touch, in the portions which have come down to us, the ordinary Harlequin and Columbine antics—Another score of Pantomime-music, found by Victor Wilder in the library of the Paris Grand Opéra, entitled "Les petits riens", must contain portions from Mozart's pen, as we know from the letters of the youthful master, who was in Paris at the time, that he collaborated in this work. In spite of the decided unskilfulness of the author, whose name is indicated on the score, it is not always easy to detect the numbers by Mozart's hand, as is proved by the extract for the piano by René de Vilbac, his wrongly adopted Gigue finale, and certain poetical misinterpretations. The overture and thirteen of the pieces of dance-music by Mozart have often been staged (*e.g.*, this very year, in London) since the discovery of the manuscript, without taking into account the original form which was the basis of the first production of the piece in Paris in 1778. As the scenarium of the Pantomime is lost, and the pieces by Mozart constitute only a portion of the complete score, the inconsequence of style which reigned up to that time is easily intelligible. Contemporary reports in the Journal de Paris tell us however quite clearly how the action of the Pantomime proceeded, so that a reconstruction of the piece, according to the original action, would be quite possible; and, if limited to the pieces by Mozart, might well be utilized. In the opinion of the Journal de Paris the division of the work into three parts—a lyric-anacreontic part, a burlesque-comic scene, and an Idyll, must be retained; which would be quite possible if some of the numbers of the score were changed about. The conclusion of the whole piece, very elusive in character, but much applauded in its time, would bear some alteration in keeping with the ideal character of Mozart's music. There followed a detailed description of the scenic reconstruction of the score, in accordance with which a performance has already taken place in Germany. The results were shown by the lecturer in an edition of the score. (*To be continued*).

An alle Tonsetzer aller Nationalitäten betitelt sich eine sehr umfangreiche Umfrage, die bezweckt, authentisches Material über das künstlerische Schaffen zu sammeln und sich deshalb an die genannten Instanzen wendet, über ihr Schaffen Auskunft zu geben. Daß die Umfrage, die von den Tonsetzern mehr wissen möchte als die meisten beim besten Willen — und dieser ist solchen Fragen gegenüber rar — sagen können, großen Erfolg haben wird, ist zweifelhaft, und wäre sie u. a nicht auch von H. Riemann unterzeichnet, so nähmen wir von ihr keine Notiz. Außer Riemann unterzeichneten den Aufruf Prof. Dr. E. Meumann (Hamburg, Park-Allee 5) und Dr. W. Chrzanowski (Warschau, ul Jerozolimska 58 m. 12 A.).

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Armin, George, Die Lieder von Richard Wetz (aus e. Vortrage). 8°, IV u. 52 S. Leipzig, F. Kistner 1911. ℳ —,60.

Bäumcker, Wilhelm, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. IV. und letzter Band. Mit Nachträgen zu den drei ersten Bänden. Nach dem Tode des Verf. hrsg. v. Joseph Gotzen. Gr. 8°, XIII u. 833 S. Freiburg i. B., Herder 1911. ℳ 15,—.

Guzewski, Adolf. Kurzgefaßte Instrumentationslehre (polnisch). 8°, 79 S. Mit Notenbeispielen. Verlag von Gebethner & Wolff, Warschau und Krakau, o. J. [1910].

Hesse's, Max, Deutscher Musikerkalender für das Jahr 1912. 27. Jahrg. Leipzig, M. Hesse 1911. ℳ 2,—.

An neuen Beiträgen enthält der bekannte Kalender, als separaten Anhang, eine »Verdeutschung und Erklärung der musiktechnischen Kunstausdrücke« (v. C. L. Heidenreich), dem gegenüber aber der übliche »Konzertbericht aus Deutschland« fehlt, was man trotz allem nur bedauern kann. Es hätte sich hier doch vor allem darum gehandelt, die leicht erreichbaren Hilfsmittel (Konzert-Austausch z. B.) zu benützen. An literarischen Gaben enthält der Kalender Nekrologe über Mahler und Mottl von C. Mennicke und, von dem gleichen Verfasser, einen breiten, kompilatorischen Artikel: Stirbt die Kunst?, dem wir, offen gestanden, nur sehr wenig Geschmack abgewinnen können. Glückliche Leute — gemeint sind die Herren Auburtin und A. Moszkowski, die Verfasser pessimistischer Schriften über die sterbende Kunst —, die über das 19. Jahrhundert schon derart ins klare gekommen sind, daß sie Prophezeihungen, denen man wenigstens Keckheit nicht absprechen kann, druckfertig bereit haben! Pessimistische Mäntelchen sich umzuhängen, hat noch immer für so etwas wie interessant gegolten.

Jachimecki, Zdzisław. Joseph Haydn, 1732—1809 (polnisch). 8°, 90 S. Selbstverlag, Krakau 1910,

Die Broschüre des Verfassers verdient eine warme Anerkennung, weil sie die einzige in Polen ist, die über das Leben und die Werke Haydn's informiert. Der Verfasser hat die Haydn-Literatur reichlich benutzt und die Ergebnisse bisheriger Haydn-Forschung dem polnischen Leser in geschickter Form dargebracht. Nur sollte auch Kretzschmar's feinsinnige Arbeit über des Meisters Jugendsinfonien (Jd. 1910) berücksichtigt und Haydn's Beziehungen zu Italienern erschöpfender dargestellt werden. Einige Ansichten des Vf.s über Haydn's Klaviersonaten, sein Verhältnis zu Wiener und Mannheimer Sinfonikern, die Stellung des Cembalo im Orchester des 18. Jahrh., und eine zu umfangreiche Darstellung Haydn's als Opernkomponisten, entgegen dem knappen Abschnitt über seine Instrumentalwerke könnten die Diskussion verursachen.

A. Chybiński.

Jachimecki, Zdzisław. Italienische Einflüsse in der polnischen Musik. 1. Teil, 1540—1640 (polnisch). 8°, 319 S. Verlag d. Akademie der Wissenschaften, Krakau 1911.

Kaiser, Georg, Beiträge zu einer Charakteristik Carl Maria von Weber's als Musikschriftsteller. 8°, 68 S. Berlin, Schuster und Loeffler, 1910.

Seiner verdienstvollen kritischen Neuausgabe der Weber'schen Schriften (1908) hat Kaiser eine kleine ergänzende Schrift folgen lassen, deren Notwendigkeit nicht bestritten werden kann. Weber's Bild, das heute, soweit die öffentliche Bekanntschaft mit seinen Werken reicht, bereits bedenklich zu erblassen beginnt (woran Theatermisère und Konservatoriumsschematismus gleichmäßig schuld tragen), Weber's Bild der Welt so zu zeichnen, wie der große Mann als Dramatiker und auch als Schriftsteller war, ist eine lockende Aufgabe. Ihren letzteren Teil hat Kaiser hier in einwandfreier, von ebensoviel Liebe zum Schaffen des Meisters wie von philologischer Treue, Sachkenntnis und kritischem Vermögen zeugender Weise gelöst. Man könnte hier und da vielleicht über die Anlage der Schrift mit dem Verfasser rechten, schwerlich aber über ihre Resultate. Kaiser behandelt zunächst Weber's schriftstellerische Tätigkeit, geht dann auf sein Verhältnis zum »Harmonischen Verein« ein, bespricht darauf Weber's Tätigkeit für Gerber's Neues Lexikon und legt endlich im 4. Abschnitte das Verhältnis Weber's zu Beethoven's Kunst dar. Man wird insbesondere diesen letzten Teil der Schrift, der sich selbst-

redend gegen den neuerdings wieder über Gebühr gerühmten Schindler wendet, mit Interesse verfolgen. — S. 62. Anm. 1 ist das englische Zitat zu verbessern. Ich habe das Original nicht zur Hand; wahrscheinlich ist zu lesen: The huntsmen (oder huntsmen's .... choruses .... with every testimony ... a convivial.

W. Nagel.

Kinkeldey, Otto. Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts, ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik. Gr. 8° X und 321 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1910. *M* 8,—.

Die vorliegende Schrift ist ursprünglich eine Berliner Dissertation, durch die Fülle ihres Inhalts ragt sie aber ansehnlich über das Mittel der Doktorarbeiten heraus; sie bereichert unsre Kenntnis von der Instrumentalmusik des 16. Jahrhts. wesentlich. K. geht zunächst ausführlich auf zwei wichtige spanische Quellen ein, auf Juan Bermudo's »*Declaracion de instrumentos musicales*« (1549) und Sancta Maria's »*Arte de tañer Fantasia*« (1565) und weist nach, daß der bekannten frühen Blüte der Lautenmusik in Spanien eine ebensolche des Klavier- und Orgelspiels parallel lief. Die später aufgestellte Hypothese, daß die schon im 16. Jahrhundert mit Instrumenten begleiteten spanischen Romanzen Überreste der Kunst Trouvères sein könnten, mag aus zwei Gründen erwähnt sein: einmal zeigt sie, daß die Grundlagen der spanischen Frühblüte, die Entwicklung, die zu ihr hingeführt hat, noch in Dunkel gehüllt sind — hier wird die Forschung im Lande selbst einzusetzen haben — zweitens weil sie wohl das einzige Mal ist, wo K. einen Schritt vom unbedingt Sichern sich wegwagt. Seine Untersuchungen zeichnen sich durch nüchterne Klarheit und Schärfe aus; der Leser hat das angenehme Gefühl, feste wohlbegründete Resultate vorgesetzt zu erhalten; dabei erhebt sich das Ganze allerdings nicht zu einer abgerundeten Darstellung, sondern bleibt, wenn auch im großen Stil, eine Materialsammlung, und trägt insofern den Charakter einer Dissertation.

Überaus umsichtig hat der Verfasser nicht nur spanische, sondern namentlich auch italienische, deutsche und englische Quellen heranzuziehen gewußt in weiteren Kapiteln über die Verbreitung der Tasteninstrumente, Stimmung und Unterricht. Namentlich überraschend wird namentlich die hohe Ausbildung des letzteren, die geradezu an unsern modernen Betrieb erinnert, nachgewiesen. Das bis in alle Details anschauliche Bild von der Technik wird sehr hübsch ergänzt durch Mitteilungen über die äußeren Formen des Unterrichtswesens, die namentlich Briefen und Rechnungsbüchern von klavierspielenden Studenten aus Nürnberg entnommen sind. Ebenso reichen Inhalt bieten die zwei abschließenden Kapitel über »Klavier und Orgel in der Haus- und Theatermusik« und »Partitur und Basso continuo«. Zur Entwicklung des Generalbasses, die schon vor der Florentiner Renaissance sich anbahnt, gibt K. wesentliche neue Aufschlüsse. Auf Details kann ich hier nicht eingehen, die mannigfaltigen Resultate der Arbeit, die in alle möglichen Gebieten hinüber greifen, mitzuteilen, würde eine ganze Abhandlung erfordern.

Nur noch ein paar Kleinigkeiten, die mir aufgefallen, seien angemerkt: Mit *Vihuela* bezeichnete der Spanier doch wohl die Laute im allgemeinen und nicht nur das, wie es scheint allerdings schon früh bevorzugte gitarrenartige Instrument, das K. auf S. 86 beschreibt. Ich erwähne das nur, weil eine genaue Aufklärung über die in Spanien gebrauchten Formen der Laute, die auch in der bekannten Ausgabe von Morphy fehlt, erwünscht wäre. Zu S. 123: Auf die Freiheiten im Tempo, die Frescobaldi für seine Kompositionen verlangt, hat schon Ritter »Zur Geschichte des Orgelspiels« (1884) lange vor Dannreuther (1895) hingewiesen. Sehr bemerkenswert sind die reichen Angaben K.'s über die orchestrale Intermediënmusik in Italien; als auf ein interessantes, von K. nicht erwähntes Gegenstück zu dieser möchte ich hier nochmals auf die instrumentalen Zwischenspiele in den schweizerischen Volksschauspielen hinweisen (Basler Kongreßbericht der I. M. G. (S. 196). Große Aufmerksamkeit widmet K. dem frühen Vorkommen der Verbindung von Gesang mit Orchester. Wenn er von einer 1745 in Pesaro zelebrierten Messe (S. 166) sagt: »Sie wurde mit Orgel- und Trompetenklang und Paukenschall gefeiert«, so wird man doch noch die Frage aufwerfen müssen, in welcher Weise dies geschah? Die Trompeten (es heißt in der italienischen Quelle »*trombetti*«) konnten doch nicht ohne weiteres eine Chorstimme mitblasen, und nach den bekannten Forschungen Rietschel's liegt die Annahme nahe, daß Chor und Orchester nur abwechslungsweise, nicht miteinander gewirkt haben. Ein klares Bild von diesen frühen Ensembles zu erhalten wäre von großem Interesse, K. hat mit zahlreichen Mitteilungen in dieser Richtung einen wertvollen Vorstoß gemacht. Einige Musikbeispiele

ergänzen den Text, namentlich wird durch Gegenüberstellungen anschaulich gezeigt, wie die Instrumentalisten die Vokalstücke kolorierten. Die immerhin in bescheidenem Umfang gebotenen Noten mahnen daran, daß es nun die Aufgabe wäre, das gesamte Material an Kompositionen — abgesehen von den spanischen läßt sich K. auf eine Besprechung der Musik selbst nicht viel ein — durchzuarbeiten und an ihrer Hand ein abgerundetes Bild der Epoche zu geben. Zum Schluß sei noch der einzige Druckfehler, der mir aufgefallen ist, korrigiert: es muß heißen Dr. Rudolf Schwartz statt Schwarz; dieses Unikum mag noch die auch äußerlich überaus sorgfältige Durcharbeitung beweisen.

K. Nef.

Kłosiński, Ladislaus. Die Musiktheorie, anschaulich dargestellt (polnisch). 4⁰, 12. S. Verlag von S. A. Krzyzanowski, Krakau 1910.

Liszt's, Frz., Briefe an Baron Anton Augusz 1846—1878. Hrsg. von Wilh. v. Csapó. Gr. 8⁰, VIII, 233 S. m. 1 Fksm. u. Bildnis. Budapest, F. Kilián's Nachfl. 1911. *M* 5,—.

Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln. Katalog von Georg Kinsky, Konservator des Museums. Erster Band: Besaitete Tasteninstrumente, Orgeln und orgelartige Instrumente. Cöln 1910. Herausgegeben vom Besitzer des Museums, Wilhelm Heyer, Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Lex. 8⁰, 478 S. *M*. 24,—.

Die Gründung eines großen musikhistorischen Museums in einem ihm eigens geschaffenen Heim in Cöln durch Kommerzienrat Wilhelm Heyer ist bekannt; durch Vereinigung einer eignen mit den durch Kauf erworbenen Sammlungen von Paul de Wit in Leipzig, Kraus in Florenz und Ibach in Barmen ist eine Kollektion zusammengestellt worden, die an Bedeutung den staatlichen Museen in Brüssel, Berlin und Paris gleichkommt. Angegliedert sind ihr noch eine Autographensammlung, die namentlich durch den Ankauf der Kollektion Carlo Lozzi's in Rom wertvoll wurde, eine Bildersammlung und eine Bibliothek. Herr Heyer setzt seinem großartigen, verdienstvollen Unternehmen die Krone auf dadurch, daß er nun auch für Ausgabe umfassender, wissenschaftlich gearbeiteter Kataloge sorgt. Der erste Band, verfaßt vom Konservator Georg Kinsky, liegt hier zur Besprechung vor; er stellt, das darf voraus gesagt sein, einen wertvollen Beitrag zur Instrumentenkunde dar. Zuerst ist die umsichtige weitreichende Heranziehung der Literatur hervorzuheben; auch wer sich in ihr schon umgesehen hat, wird hier manches Neue entdecken. Die Instrumentenbeschreibungen sind von erwünschter Vollständigkeit und machen den Eindruck von Genauigkeit. Den einzelnen Abteilungen sind geschichtlich-technische Einleitungen vorausgeschickt; wenn sie auf »selbständigen wissenschaftlichen Wert« auch keinen Anspruch erheben, so sind sie doch lesenswert, namentlich diejenigen, die über die weniger bekannten Instrumente, wie Äolinen und Physharmonikas, Radleiern, Bogenklaviere, Glasharmonikas usw. sich verbreiten; K. gibt da reichhaltige Übersichten, wie man sie kaum wo anders finden kann. Wo die Materie schon von andern gründlicher durchgearbeitet war, hätte K. seinen Text allerdings noch etwas schärfer fassen dürfen, so z. B. beim Klavichord; dem Satz »in den romanischen Ländern war es seltener anzutreffen« (S. 23) hätte die Zeitbestimmung »vom 17. Jahrhundert ab« beigefügt werden müssen, und was über J. S. Bach's angeblichen »Anteil an der Vervollkommnung des Klavichords« gesagt wird, ist flau und lauter Widerspruch in sich selbst. Zu kühn ist die Behauptung auf S. 51, das Hackebrett sei »zweifellos aus dem biblischen Psalter hervorgegangen«. Aus den folgenden Sätzen: »Das Klavizymbel nahm während des 16—18. Jahrhunderts noch eine bedeutendere Stellung ein als sie jetzt das Pianoforte besitzt. Denn es spielte nicht nur eine große Rolle als Soloinstrument usw.«, muß der Laie notwendig schließen, auch als Soloinstrument sei die Bedeutung des Klavizymbels derjenigen des Pianofortes gleichgekommen, was durchaus nicht zutrifft. Noch etwas peinlichere Genauigkeit auch in den nur kompilierten Übersichten wird also für die folgenden Bände zu wünschen sein.

Der Katalog selbst macht bei den beiden besonders wichtigen, ältesten italienischen Spinetts von 1571 und 1610 die Angabe, daß die Saiten durch Lederstückchen angerissen werden, und eine Note in der vorausgehenden Übersicht besagt, daß man sich in Italien und Frankreich an Stelle der Kiele mehr der widerstandsfähigeren Lederstückchen bedient habe. Für die frühe Zeit dieser Instrumente erscheint diese Behauptung sehr fraglich; wenn der Katalog der Berliner Sammlung von O. Fleischer in einem entsprechenden Fall (Nr. 1035) sagt:

»statt der Federkiele sind später Stückchen von Leder angebracht worden«, so dürfte das auch bei den beiden Instrumenten der Heyer'schen Sammlung der Fall sein.

Im übrigen kann und soll hier eine Nachprüfung aller Einzelheite nselbstverständlich nicht geleistet werden; es sind deren eine so reiche Fülle, daß gelegentliche kleine Irrtümer kaum zu vermeiden waren. Auch steckt die Instrumentenkunde selbst noch in den Kinderschuhen; durch den Katalog ist ihr unter allen Umständen wertvolles neues Material zugeführt worden. Ausführliche Register, Literaturangaben usw. erleichtern die Nutzbarmachung. Noch ist hervorzuheben, daß auch biographische Daten über die Instrumentenmacher beigefügt sind, endlich ein reicher Bilderapparat in prachtvollen Autotypien, darstellend die Instrumente, Details davon und die Inschriften. Druck und Austattung sind luxuriös.

K. Nef.

Nesieht, Rob., Beethoven's neun Symphonien, unter Berücksichtigung derjenigen seiner Vorgänger, Haydn und Mozart, mit Illustr. der Meister erläutert. Allgemeinverständliche Anleitung zur Erlangung der Fähigkeit, die Poesie und Seelensprache der unvergänglichen klassischen Musik zu verstehen, um sich dadurch den wahren Genuß an der edelsten aller Künste, der Tonkunst zu verschaffen. Gr. 8°, 76 S. m. 4 Bildnis. Bonn, C. Georgi 1911. ℳ 1,—.

Nesieht, Das goldene Zeitalter der Klaviersonate. Kurz zusammengef. ästhet. Betrachtungen der Sonatenform in der Musik im allgemeinen und Erläuterungen der Beethoven'schen Sonaten im besonderen, m. den Illustr. Beethoven's, Mozart's, Haydn's. 2. Aufl. Gr. 8°, 58 S. mit 4 Bildnis-Taf. Bonn, C. Georgi 1911. ℳ 1,—.

Niewiadomski, Stanislaus. Über Friedrich Chopin (polnisch). 8°, 30 S. Verlag von Zienkowicz & Chęciński, Lemberg 1910.

Populäre Schriften, ohne Ansprüche etwas Neues bringen zu wollen.

A. Ch.

Paderewski, Ignaz. Über Fr. Chopin (polnisch). 8°, 20 S. Verlag von Towarzystwo wydawnicze. Warschau, E. Wende & Co., Lemberg 1910.

Der berühmte Pianist ergeht sich in feurigen Worten über den poln. Meister, indem er den nationalen Standpunkt erwählt. Viele Bemerkungen über Tempo rubato sind äußerst feinsinnig; manche jedoch wären schon in ihrer Konsequenz von fraglichem Erfolg, denn um das richtige Tempo rubato zu treffen und dabei nicht ins Geschmacklose, Vergewaltigende zu geraten, muß man ein eminenter Pianist sein, wie z. B. der Vf., dessen Rubato-Spiel in den meisten Fällen mustergültig ist.

A. Chybiński.

Pulvermacher, Benno, Die Schule der Gesangsregister als Grundlage der Tonbildung. Leipzig, C. F. Kahnt Nachfl. ℳ 6,—.

Raczyński, Boleslaus. Musiktheorie, ein Elementarschulbuch (polnisch). 8°, 67 S. Krackau, S. A. Krzyzanowski — Warschau, E. Wende & Co., 1911.

Redenbacher, Elsa, François Frédéric Chopin. Universal-Bibliothek. 16°. 99 S. Leipzig, Ph. Reclam 1911.

Reuß, Eduard, Franz Liszt in seinen Briefen (Bücher der Weisheit und Schönheit. Herausgeber J. E. Freiherr von Grotthuß.) Stuttgart, Greiner u. Pfeiffer, Erstes bis fünftes Tausend, Buchschmuck von Frank Stassen. 1911.

Durch Herausgabe dieser Briefsammlung haben sich die Unternehmer ein ganz besonderes Verdienst erworben und die Literatur zum 100. Geburtstage Franz Liszt's, um einen Beitrag von bleibendem Werte bereichert. Rührt die Ausgabe doch von einem Berufenen her, einem echten Schüler seines Meisters, der in einem auf S. 80 abgedruckten Briefe an Eduard Reuß ihm »Charakter, Talent und Bildung« ausdrücklich nachrühmte, vom Verfasser einer eignen, kleinen Lisztbiographie und eines ausgezeichneten, auch im Sonderabdruck bei M. Brockhaus (Leipzig, 1907) erschienenen Aufsatzes über Liszt's Lyrik in den Bayreuther Blättern (Jahrgang 1906).

Der vorliegende Auszug aus den Briefen des Meisters ist die letzte Arbeit des verdienstvollen, leider vor einem halben Jahre aus dem Leben geschiedenen Dresdner Konservatoriumsprofessors.

Mit Recht betont der Herausgeber in seinem Schlußworte, daß durch die Erschließung der zahlreichen Briefe Liszt's für das Publikum und die Geschichtschreiber »die Möglichkeit erhöht worden ist, eine dieses großen Genius würdige Biographie zu schaffen. Bisher sind nur mehr oder weniger gelungene Versuche angestellt worden — die Biographie ist noch nicht erschienen. Denn auch das neueste, so umfangreiche Werk von Julius

Kapp wird dem Menschen Liszt in keiner Weise gerecht, da er niemals klein oder kleinlich, sondern immer groß war, auch in seinen Schwächen«.

Nun offenbaren ja Briefe am deutlichsten die menschliche Persönlichkeit, weil sie nach Goethe's Wort »das Unmittelbare des Daseins aufbewahren«. Aber leider stellen sich gerade für Liszt der weiteren Verbreitung dieser biographischen Hauptquelle eigentümliche Schwierigkeiten in den Weg. Einmal sind die Briefe »in einem nicht immer leicht zu verstehenden Französisch« geschrieben. Auch sind sie, zumal die von La Mara herausgegebenen Briefbände an die Fürstin Wittgenstein, wegen zahlreicher Wiederholungen und Nebensächlichkeiten zu ausführlich. Endlich ist ihre Anschaffung auch gerade für Künstlerkreise zu kostspielig. Da erscheint denn eine geschickte Auswahl besonders nötig und dankenswert. R. hat ihr auch eine Anzahl Zitate aus den gesammelten Schriften des Meisters einverleibt, die bisher ebenfalls zu teuer, deswegen leider fast unbekannt geblieben waren, jetzt aber, in einezweibändige Volksausgabe zusammengezogen, allgemein zugänglich geworden sind.

Eine fesselnde Einleitung spiegelt in knappster, biographischer Umrahmung den wesentlichen Inhalt der nachfolgenden Briefe Liszt's wieder und faßt die Hauptmerkmale seines Wesens und Wirkens, seines epochemachenden Einflusses auf die Musik des 19. Jahrhunderts und der Tragik seines Kampfes, des Kampfes der »neudeutschen Schule« gegen die »Pseudoklassiker« und gegen die Angriffe von seiten der musikhistorisch ungebildeten Presse zusammen. Dabei treten neue Quellen zutage, wie die »Erinnerungen« von Theodor von Bernhardi, die auf die eifersüchtige Empörung der Weimaraner Hof- und Stadtgesellschaft über die Begünstigung Liszt's durch die Großherzogliche Familie ein neues Licht werfen.

Von den 26 Kapiteln des Buches sind sehr viele gering an Ausdehnung, keines, aber auch nicht das kleinste, verleugnet den Zauber und die Seelengröße der Persönlichkeit des Künstlers und Menschen, die auch im Schriftsteller hervorleuchten,

An dieser Stelle mag der längere Abschnitt, »Die Katastrophe«, besondere Beachtung finden, der in die Unterabteilungen »Das Berliner Konzert« und »Das weitere Schicksal« zerfällt. Er stellt vielleicht vollständig alle auf die sinfonische Dichtung »Die Hunnenschlacht« bezügliche Briefstellen (S. 56—61) zusammen. Solche Zusammenstellungen finden sich auch für andere große Werke, wie die »Graner Messe« (S. 63/64. 76), den »Festgesang an die Künstler« (48—50), die Dante-Sinfonie (73/74) wie für das kleine Klavierstück, die Berceuse (72).

Solche künstlerische Selbstbekenntnisse sind für den Ausbau einer »praktischen Ästetik« von höchstem Wert, wie nicht minder die von Hans von Bülow gefundene und von seinem Lehrer Liszt gutgeheißene Formel: »Künstlerische Emanzipierung des individuellen Inhaltes vom Schematismus ist und bleibt unsere Hauptaufgabe« (S. 62).

Der Kunst-Reformator tritt in dem Briefe an Franz Brendel hervor (S. 78): »Ich bin fest entschlossen, längere Zeit hier (in Rom, 1862) ungestört, unaufhaltsam und konsequent fortzuarbeiten. Nachdem ich die mir gestellte, sinfonische Aufgabe in Deutschland, so gut ich es vermochte, zum größeren Teil gelöst habe, will ich nunmehr die oratorische (nebst einigen zu derselben in bezug stehenden Werken) erfüllen. Die Legende von der heiligen Elisabet, welche seit ein paar Monaten gänzlich beendet ist, darf nicht isoliert bleiben, und ich muß dafür sorgen, daß die gehörige Gesellschaft für dieselbe heranwächst. Eine Andeutung auf »Christus« und den leider unvollendet gebliebenen »Heiligen Stanislaus«.

Für das Liszt-Jubiläumsjahr besonders beherzigenswert ist die schöne Ergänzung seines wundervollen Aufsatzes über das Ritschel'sche Goethe- und Schiller-Denkmal. S. 92/93.

Im Kapitel »Ausübende Kunst« sind von besonderer Wichtigkeit die Hinweise des Meisters auf den fortschrittlichen Charakter der Orchesterwerke »in der letzten Manier Beethoven's«: Fortschritt in der Betonung, im Rhythmus, in der Art, Passagen zu phrasieren und zu deklamieren, und in der Verteilung von Schatten und Licht, mit einem Worte, einen Fortschritt gerade im Stil der Ausführung (an Richard Pohl, S. 96/97).

Den breitesten Raum nimmt naturgemäß das Verhältnis zu Richard Wagner ein, den »bewundernswertesten Zwillingsgenius der musikalischen Komposition und der dramatischen Dichtung«. Staunenswert ist die Fülle der bewundernden Ausdrücke und Bilder, mit denen der in der Weltliteratur so reich Belesene dem Genius seines großen Freundes huldigt, sowie auch die edle Selbstverleugnung, mit der er für das Durchdringen von dessen Werken, insbesondere für die Aufführung des Ringes in Weimar, kämpft und leidet und den Verzweifelnden immer

wieder zum Ausharren im Glauben an den endlichen, erlösenden Sieg aufrecht erhält: das Schicksal seines Tasso und Prometheus!

Viele Briefe dieses Abschnittes kennen wir allerdings schon aus dem Briefwechsel zwischen den beiden Künstlern, der jetzt erfreulicherweise in der vervollständigten Volksausgabe gleichfalls der weiteren Öffentlichkeit erschlossen ist. Doch bietet uns unsere Briefsammlung wichtige Ergänzungen, zumal aus dem, nächst jenem Briefwechsel wichtigsten, zwischen Liszt und dem Großherzog von Weimar, und auch aus dem Kapitel »Weimar« u. a. unserer Sammlung. An deren Ende, in den Seelenbekenntnissen an die Fürstin über Katholizismus und Priesterschaft, offenbart sich endlich ergreifend die echte christengläubige, wenn auch ausgeprägt katholische Frömmigkeit, sein »Lechzen nach Licht und Gottheit«, die schon Heine an dem Pariser Klaviervirtuosen in Erstaunen setzte. Eine wertvolle Ergänzung dieser Seelenbekenntnisse bietet das zu Liszt's 52. Todestage (31. Juli 1911) von seiner Tochter Cosima Wagner zusammengestellte Buch: »Zu Liszt's Gedächtnis«. (München.)

Artur Prüfer.

Rey-Pailhade, Emile de, Essai sur la Musique & l'Expression musicale et sur l'Esthétique du Son. Les Instruments de Musique anciens et modernes. Etude historique, avec planches et dessins. 8°, 161 S. Paris, Fischbacher 1911.

Von den zwei nicht miteinander zusammenhängenden Teilen des Buches ist der zweite, über die Entwicklung der Instrumente, bei weitem der größere. Eine eigentliche Kritik, überhaupt ein näheres Eingehen auf das Werkchen verbietet sich in dieser Zeitschrift, weil es nicht in der Absicht des Verfassers lag, eine wissenschaftliche Arbeit im engeren Sinne zu liefern, sondern ein breiteres Publikum mit dem Gegenstand bekannt zu machen. De Rey-Pailhade tut das in würdiger und geschmackvoller Art. Um so mehr ist es zu bedauern, daß er ausschließlich die französische Fachliteratur und von ihr auch im wesentlichen nur Fétis, Lavoix und Mahillon kennt. Die gesamte deutsche und englische Forschung ist ihm unbekannt; ihr Studium hätte ihm viele Fehler und manche unnötige Erörterung erspart.

Curt Sachs.

Rogowski, J. M. Friedrich Chopin (polnisch). 16°, 32 S. Verlag von Joseph Zawadzki, Wilna 1909.

Rutkowski, Zenobius. Gesang und Musik in der Elementarschule (polnisch). 8°, 29 S. Warschau, Verlag von Gebethner & Wolff, 1910.

Stanzel, Karl, Musikpsychologische Studien. Gr. 8°, 21 S. Leipzig, Verlag f. Literatur, Kunst und Musik, 1911.

Scholz, Bernhard, Erinnerungen. Verklungene Weisen. Mainz, J. Scholz 1911. ℳ 2,50.

Van Aerde, Raymond, Ménestrels Communaux et instrumentistes divers établis ou de passages à Malines, de 1311 à 1790. Gr. 8°, 108 S. Malines, L. & A. Godenne 1911.

P. **Coelestin Vivell** O. S. B., Vom Musiktraktate Gregor's des Großen. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1911. 151 Seiten. Preis ℳ 4,—.

Einer von Gastoué auf dem Straßburger Choralkongreß 1905 gegebenen Anregung (vgl. auch Gastoué, *Les Origines du Chant Romain*, p. 126) folgend, hat Vivell die mittelalterlichen Musikschriftsteller nach Angaben über eine theoretische Schrift Gregor's emsig durchforscht. In der Gregor. Rundschau, Graz 1910, S. 132, überraschte er dann die kirchenmusikalische Welt mit dem Resultate seiner Studien, die er hier mit großer Ausführlichkeit einem weiteren Leserkreise vorlegt: Gregor hat einen Traktat, und zwar wahrscheinlich zur Einführung in sein Antiphonar verfaßt.

Die Schrift imponiert durch die große Belesenheit ihres Verfassers. Fast alle Theoretiker des Mittelalters ziehen an unserm Auge vorüber. Dazu hat Vivell seine Arbeit durch eine biographische Skizze eingeleitet, die Gregor's musikalische Vorbildung nachweisen soll, und durch eine ausführliche Darstellung der mittelalterlichen Musiktheorie erweitert, die Gregor in seinen Traktat einbezogen habe.

Vivell's These ist neu und deshalb unerwartet, weil noch nicht einmal in bezug auf die Herstellung des Antiphonars und die Ordnung der Kirchengesänge durch Gregor unter den Forschern Übereinstimmung besteht. Hier wird nicht nur diese vorausgesetzt, sondern Gregor noch als Theoretiker nachgewiesen.

Naturgemäß richtet sich das Hauptaugenmerk des Lesers auf die Zeugen, die V. für seine Aufstellung ins Feld führt (II. Kap.). »Gregor der Große wird von fünf Theoretikern zu den Musikschriftstellern gezählt, indem sie ihn für das

Studium der Musik empfehlen, oder indem sie erklären, daß sie seine Schrift für ihre eigene Abhandlung benutzt haben« (S. 28). Es sind Adam von Fulda, Bartholomaeus Ramis de Pareia, Franco, Nicolaus Burtius und Ornithoparchus. Dazu kommt noch eine anonyme Randglosse im *Tetrachordum Musices* des Johannes Cochlaeus. Hier fällt sogleich auf, daß V's. Zeugen aus einer so späten Zeit stammend (15., 13. und 16. Jahrh.). Bei aller Anerkennung des Fleißes Vivell's vermag man schon hier einen Zweifel an der Begründung seiner These nicht zu unterdrücken. Leider wird derselbe nur verstärkt, sobald man sich die Aussagen der Zeugen näher ansieht. Adam v. Fulda nennt im 7. Kap. seiner *Musicae pars prima* unter den *musicae artis inventores* den Boetius, dann den Gregorius, Isidorus, Guido, Odo, Berno, Johannes de Muris. »*Ars*« sei damals, sagt V., immer nur die wissenschaftliche, nicht die praktische Betätigung der Musik genannt worden, und »*artis inventores*« seien diejenigen, die in der Musikwissenschaft Neues geleistet hätten. Da die andern von Adam genannten Musiker Theoretiker seien, müsse auch Gregor der Große einer sein. Schlägt man die Stelle bei Gerbert nach, so wird es klar, daß Adam da nur an Förderer der Musik im allgemeinen gedacht hat, nicht an »Musiktheoretiker«. Unter den »*artis inventores*« figurieren nämlich auch noch eine Reihe Namen, die Vivell nicht zitiert, Jubal, der Sohn des Lamech vor der Sintflut, Moses und Wilh. Dufay, Anton Busnoys. Wäre die Erklärung V.'s richtig, dann müßten auch Jubal und Moses Musiktraktate geschrieben haben. Adam wollte natürlich nur sagen, daß Gregor sich überhaupt um die Musik bemüht habe, von einer theoretischen Abhandlung sagt er keine Silbe. Und so scheidet Adam von Fulda aus der Liste aus. Noch viel weniger hat er den Traktat Gregor's »für das Studium der Musik empfohlen« oder »für seine Arbeit benutzt«.

Ich vermag auch in dem Zitat aus Barth. Ramis kein Argument für V.'s Behauptung zu erblicken. Ramis (vgl. Ausgabe von Wolf, S. 45) führt eine Reihe von Männern an, die die Musik normiert haben, und zu diesen Ordnern, deren Werk wie die hl. Schrift Ansehen verdiene, zählt er Gregor, Ambrosius, Augustinus, Bernardus, Isidor, Oddo, Guido und seine Nachfolger. Nachher nennt er alle diese Männer sapientissimi musici. »*Musicus*« habe aber im Mittelalter in der Regel die Bedeutung von »Musiktheoretiker«, was mit zahlreichen Stellen belegt wird. Wäre Vivell's Auffassung der Stelle richtig, dann wäre auch Ambrosius ein Musiktheoretiker, was bisher noch niemand gewußt hat.

Franko von Köln lobt in der Einleitung zu seinem mensuralen Traktat als Theoretiker der Musica plana namentlich den Boetius, als Praktiker den Guido monachus und »maxime de tropis« Gregor den Großen. Diese Stelle ließe sich eher dazu verwenden, um zu beweisen, daß die Musica plana schon zu Zeiten des Boetius existiert habe. Wer die Jahrhunderte auseinander zu halten versteht, wird aber auf solch ein Zeugnis kein Gewicht legen. Das »maxime de tropis« wird sich darauf beziehen, daß Gregor in seinem Gesangbuch die Tonart der Kirchengesänge feststellte.

Die Aussage des Nicolaus Burtius hat keinen selbständigen Wert, da er gegen Ramis polemisiert und dessen Ausdruck »musica Gregorii« durch »doctrina Gregorii« ersetzt wissen will.

Ornithoparchus nennt unter den Autoren, deren Schriften er benutzt habe, Theoretiker und Praktiker, und unter den letzteren neben Guido von Arezzo auch den b. Gregorius. In der Liste figuriert aber auch Papst Johannes XXII., offenbar wegen seiner Bulla »Docta Sanctorum«, nicht aber als Musiktheoretiker. Daher hat auch diese Erwähnung Gregor's keine Beweiskraft.

Wenn endlich eine Randglosse zum *Tetrachordum musices* des Johannes Cochlaeus Gregor mit Ambrosius, Bernardus, Johannes, Berno zu denjenigen zählt, qui ecclesiis psallendi et canendi ritum instituerunt«, welche die Psalmodie und Gesang in den Kirchen eingerichtet haben, so kann man daraus doch nicht eine theoretische Abhandlung ableiten

So dürfte kein einziges der von Vivell angezogenen Zeugnisse für Gregor's theoretische Schrift ernstlich in Frage kommen. Sie haben nicht nur einen andern Sinn, als Vivell glaubt; selbst wenn sie in unzweideutigen Worten Gregor einen theoretischen Traktat zuschrieben, wäre ihr Zeugnis wegen ihrer außerordentlichen zeitlichen Entfernung von Gregor von vornherein verdächtig.

Vivell kennt aber noch andere Autoren, »die Gregor direkt oder indirekt als Verfasser eines Musiktraktates bezeichnen«. Mit den fünf genannten sind es »21 selbständige Autoren aus allen Jahrhunderten des hohen und späten Mittelalters«. (S. 27.) Der älteste, der einen Musiktraktat Gregor's direkt erwähnt, soll Guido von Arezzo sein. Daß dies Zeugnis vierhundert Jahre jünger ist als Gregor, erklärt Vivell daraus, daß

»erst an der Schwelle des zweiten Jahrtausend musikalische Abhandlungen in größerem Stile« aufgetreten seien, die Veranlassung hatten, auf diese Dinge einzugehen. Dem halte ich die umfangreiche, 20 große Kapitel umfassende *Musica Disciplina* des Aurelianus Reomensis entgegen, die zwei Jahrhunderte älter ist als Guido, von einer Schrift Gregor's aber nichts sagt; sie ist überhaupt an geschichtlicher Bedeutung einer der allerwichtigsten Traktate des ganzen Mittelalters. Wo nennt aber Guido den Gregor direkt einen Musikschriftsteller? Im *Tractatus correctorius multorum errorum* etc., der in der Gerbert'schen Sammlung (II p. 50 ff.) seiner *Epistola de ignoto cantu* angehängt ist. Nun ist aber dieser Tractatus sicher unecht, denn es werden als Gewährsmänner darin angeführt Johannes Anglicus (Cotto) aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrh. und der noch etwas jüngere Theoger von Metz, der wahrscheinlich noch nicht am Leben war, als Guido starb. Nichts hindert, den Traktat ins 12. Jahrh. zu setzen oder in noch spätere Zeit, wenn man bedenkt, daß die Handschrift, aus welcher Gerbert ihn abdruckte, aus dem 14. oder 15. Jahrh. stammt.

Auch im Prolog zum Antiphonar Gregor's: »Gregorius praesul« etc. hat Vivell eine Bestätigung seiner Meinung gefunden (S. 35 und 111), »Composuit hunc libellum musicae artis Scholae cantorum anni circuli: Ad te levavi« heißt es dort. »Libellus musicae artis« bedeute aber eine musiktheoretische Abhandlung; jedenfalls sei sie dem Antiphonar vorausgeschickt gewesen. Ich erblicke eher in dieser Stelle ein Argument gegen V.'s These. Die Worte »Ad te levavi« gehören sicher in die Originalfassung des Prologes, denn dieser ist in Hexametern geschrieben, und ohne sie wäre der letzte Vers defekt. Sie bilden aber zugleich die Anfangsworte des ersten Meßgesanges des Kirchenjahres und des ganzen Meßantiphonars selbst, weisen auf diesen hin, nehmen gewissermaßen seinen Titel voraus. Was auf sie folgte, kann unmöglich eine theoretische Abhandlung sein, sondern nur der mit »Ad te levavi« zitierte erste Gesang. Die Worte »hunc libellum« besagen daher keinen Traktat, sondern das Gesangbuch, das Gregor für die Schola Cantorum nach dem Circulus anni zusammengestellt hat und das mit »Ad te levavi« beginnt. Unmöglich war zwischen Prolog und Gesangbuch ein Traktat eingeschoben.

Es ist wohl überflüssig, in eine Prüfung der andern Zeugnisse für Gregor's Musiktraktat einzutreten, da keine der von Vivell als besonders beweiskräftig namhaft gemachten Aussagen der so späten Autoren einer kritischen Würdigung gegenüber stand hält. Ein beneidenswertes Vertrauen auf die mittelalterlichen Musikschriftsteller erfüllt Vivell's Schrift von Anfang bis zu Ende. Ja, er hat nicht einmal ein Wort der Kritik, wenn Ornithoparch Gregor unter genauer Angabe des Kapitels seines Traktates über den Kontrapunkt reden läßt! (S. 70.)

Mehr als die Hälfte der Vivell'schen Arbeit hat den Zweck, den mutmaßlichen Inhalt des Traktates Gregor's zu fixieren. So ziemlich die ganze mittelalterliche Musiktheorie hat Platz darin bis zur mehrstimmigen Musik, die aber auch bis ins 7. Jahrh. vor Chr. zurückverfolgt ist. Nirgendwo erscheint ein Ansatz zu einer kritischen Behandlung der Quellen, zur Feststellung der Abhängigkeit eines Autors vom andern, zu einer Scheidung von theoretischen Vorstellungen, die Jahrhunderte auseinander liegen. Das Bild, welches der Leser vom Zustand der Musik um 600 erhält, summiert alles, was die Autoren bis zum 16. Jahrh. an Gregor's Namen geheftet haben und vieles andere mehr.

Nach seiner vielfach ausgezeichneten Abhandlung über das Quilisma in der Greg. Rundschau 1905, S. 81 ff. durfte man von Vivell hier mehr erwarten, als er geboten hat. Es tut mir recht leid, an seiner neuen Schrift nur die große Liebe zur Sache, seinen emsigen Fleiß und die ungewöhnliche Vertrautheit mit den mittelalterlichen Musikschriftstellern loben zu können. P. Wagner.

Wagner, Richard, Sämtliche Schriften u. Dichtungen. [5. Auflage.] 11. u. 12. Bd. Gr. 8°, IV (VII), 419 (431). Leipzig, Breitkopf & Härtel, C. F. W. Siegel, 1911. Zusammen ℳ 8,—.

Die Schlußbände zu Wagner's Schriften und Dichtungen, die alles vereinigen, was bis dahin zerstreut vorhanden war oder überhaupt erst in den letzten Jahren entdeckt worden ist, außerdem noch einiges bis dahin Unbekannte. Herausgeber ist R. Sternfeld. Wir kommen bei Gelegenheit auf die teils sehr wichtigen Bände zurück.

Wasielewski, W. Jos. v. Die Violine und ihre Meister. 5. wesentlich veränderte und vermehrte Auflage von Waldemar von Wasielewski. Gr. 8°, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1910.

Mit unermüdlichem Fleiß und treuer Hingabe an den Stoff ist der Herausgeber bemüht gewesen, die neue Auflage des

bekannten Violinbuchs seines Vater korrekter, zuverlässiger und vollständiger zu gestalten. Kein Kapitel, das nicht durch Nachträge, Verbesserungen und Erweiterungen an Wert gewonnen hätte. Mit besonderem Dank begrüßt man die zahlreichen neu aufgenommenen Notizen über Geiger der Gegenwart und den Versuch, sie ihrer Schule und Individualität nach der Entwicklung einzureihen. Es gibt zurzeit kein Werk, das über diesen Stoff bessere, sicherere Auskunft erteilte, keins, das die zerstreuten Materialien so gewinnbringend verwertete wie dieses von Wasielewski. Sollte sich freilich in absehbarer Zeit abermals eine Neuauflage nötig machen, so wären trotz alledem energische Eingriffe zu wünschen, Eingriffe, die einer Reihe von Anforderungen genügen müßten, die man zurzeit vergebens stellt, die aber den Wert des Buches auf das Doppelte erhöhen würden. Trotz der vielen beachtenswerten, zum Teil wirklich fundierten Urteile des Verfassers über spezifische Begabung, Art und Weise der Kunstleistung, Individualität und Manier der einzelnen Künstler und Schulen ist doch auch diese fünfte Auflage noch immer vorwiegend eine Massensammlung von Biographien geblieben, und der Herausgeber hat vermieden, die Grundlinien der historischen Darstellung wesentlich zu verschieben. Und doch wäre hier einzugreifen gewesen. Ich muß wiederholen, was ich schon früher bei der Besprechung der 4. Auflage aussprach: daß das Urteil Wasielewski's in gewissen Abschnitten aus der älteren Geschichte des Violinspiels heute einfach nicht mehr zu halten ist. Wer sich heute nur einigermaßen in der Violinliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts umgesehen hat, kommt zu Resultaten, die das von W. gezeichnete Bild als teilweise verfärbt erscheinen lassen. Der Herausgeber irrt, wenn er das als einen Vorwurf gegen die Urteilsfähigkeit seines Vaters überhaupt auffaßt. Die letzten 30 Jahre haben auch in der Musikwissenschaft so eminente Wandlungen in der geschichtlichen Auffassung und Forschungsmethode gebracht, daß ihr Ignorieren nur zu allgemeinem Nachteil ausfallen kann. Wer z. B. die Violinmusik des 17. Jahrhunderts oder die französische des 18. Jahrhunderts nach jenen spärlichen Dokumenten darstellt, wie sie ehemals W. erreichbar waren, ohne sich über den allgemeinen Stand der Musik und des Musiklebens völlig klar zu sein und ohne die Literatur in größtmöglicher Ausdehnung (auch der Oper und Kirchenmusik) herangezogen zu haben, der kann vorläufig Abschließendes darüber nicht sagen. Außerdem gehört nicht nur guter Wille, sondern auch geschichtlicher Sinn dazu, gewisse vom Standpunkt der heutigen Musikempfindung aus merkwürdig oder barock erscheinende Manifestationen älteren Kunstgeistes als geschichtlich notwendig oder gar berechtigt zu begreifen. Hieran fehlte es W., und der Herausgeber steht auf völlig unfruchtbarem Boden, wenn er gegen die »historische Auffassung« einzelner solcher Kompositionsleistungen die »subjektive« ausspielt[1]). Kein Mensch wird heute mehr Violinkompositionen wie die von Joh. Jak. Walther (um 1680) schreiben, und mancher wird mit Recht Anstoß nehmen an den Spielereien, die er der Violine aufdrängte, — die geschichtliche Bedeutung seiner Werke aber (die, nebenbei gesagt, sehr schöne Musik enthalten) kann nur jemand nahezu übersehn, der einseitig auf diesem »subjektiven« Standpunkte steht. Es handelt sich in solchen Fällen um ein zu geringes Erfassen des Gegenstands aus zeitlichen, örtlichen und gesellschaftlichen Verhältnissen heraus, um zu wenig geschichtlichen Sinn. Ein Werk, das heute auf der Höhe stehen will, darf aber diesen nicht vermissen lassen, oder muß doch zum wenigsten genau die Grenzen bezeichnen, wo des Autors persönliches Geschmacksurteil abzweigt. Soll Wasielewski's schönes und reichhaltiges Buch auf diese Höhe gebracht werden, so genügt die Korrektur falscher Daten (deren es noch immer eine Menge gibt), das Einfügen neuer Erscheinungen und die Einarbeitung positiver Forschungsergebnisse natürlich nicht. Es muß mit einer systematischen Durcharbeitung des ganzen Stoffes von Anfang an neu begonnen werden, und zwar auf Grund der uns inzwischen bergehoch zugewachsenen Literatur. Wo im einzelnen zu streichen, zu verbessern, auszubauen, neu anzusetzen wäre, ist hier anzuführen nicht der Ort. Nur das sei erwähnt, daß selbst die Entwicklung der Violintechnik als solche sich im Lichte neuerer Forschung ganz anders darstellt als W. seinerzeit anzunehmen geneigt war.[2]) Ferner würde sich auf diese Weise Gelegenheit bieten,

1) Am auffälligsten bei der Erwähnung von Joh. Stamitz (gest. 1757, nicht 1761) auf S. 264, wo dieses »subjektive« Urteil durch die praktische Erfahruug sehr leicht ad absurdum geführt werden könnte.

2) Um wenigstens eins anzuführen: auf S. 353 wäre statt der platten Anekdote

Stil und Vortragsart einzelner Meister noch schärfer zu charakterisieren, mit alten Vorurteilen aufzuräumen (z. B. mit dem vagen Begriff »Virtuosentum« im Gegensatz zu — —, ja zu was? W. definiert leider den Gegenbegriff nicht!) und die mancherlei künstlerischen Wechselbeziehungen schärfer herauszuheben, die zwischen den einzelnen Nationen und Schulen stattfanden[1]). Der wenigsten Eingriffe bedarf der zweite Teil des Buches, der sich mit Künstlern und Kompositionen beschäftigt, zu denen der Verfasser ein persönliches Verhältnis hatte. Aber auch hier wären einige Abschnitte (vor allem der über Paganini) recht wohl eines weiteren Ausbaus fähig.

Diesen Wünschen für eine neue Auflage, die dann allmählich zu einer Geschichte des Violinspiels heranreifen würde, seien noch zwei hinzugefügt: erstens nach einer Anzahl von Tafeln (vielleicht im Anhang), die, synchronistisch geordnet, die Abhängigkeit und das Schülerverhältnis der großen Meister übersichtlich zur Anschauung brächten, so wie das der Verfasser selbst im Text durchgeführt hat (ein Muster dafür bieten die Tafeln in Grove's Dictionary); zweitens die Ersetzung des ohne näheren Kommentar gänzlich bedeutungslosen Verzeichnisses von Violinschulen dreier Jahrhunderte durch ein praktisches Verzeichnis von Neuausgaben älterer Violinwerke seit Cartier. Vielleicht daß es auch möglich wäre, hier und da unschöne Wendungen wie »anderweite Violinspieler« (183), »hirngespinstliche Unternehmungen« (313), »eine erneuerte Begegnung« (439) auszustoßen. Man würde sich allenthalben freuen, wenn es dem Herausgeber gelänge, sich entsprechende Arbeitskräfte für künftige Auflagen zu sichern, und er bedächte, daß die schönste Pietät gegen den Verfasser einzig und allein im rücksichtslosen Aufsuchen geschichtlicher Wahrheit besteht.

A. Schering.

Weigl, Bruno, Handbuch der Violoncell-Literatur. Wien, Univers.-Edit. *M* 3,—.

Werner, Arno. Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1911.

Nach einigen einleitenden Ausführungen über die geschichtliche Entwicklung der Stadt W. zeichnet der Verfasser auf Grund eingehender archivalischer Studien ein anschauliches Bild von dem reichen musikalischen Leben, wie es seit der Reformationszeit in dieser sächsisch-thüringischen Stadt sich entfaltete. Als Förderer desselben werden genannt der Rat der Stadt und die seit dem Jahre 1680 hier residierenden sächsischen Herzöge. Den Mittelpunkt des 1. Teiles der Abhandlung (städtische Musikpflege) bildet die Darstellung der kirchlichen Musikpflege, als deren Organe Kantorei, Kantor und Organist genannt werden. Ein kurzer Abschnitt über die »Stadtpfeifer«, der, ohne wesentlich neue Züge zu bieten, doch das, was bereits über die Tätigkeit dieser Musikanten bekannt, aufs neue belegt, und einige interessante Ausführungen über die Beziehungen einheimischer und fremder Musiker, wie Schein, Schütz, Scheidt, Altenburg, Colander u. a., zur Stadt beschließen den ersten Teil. Ein größerer Raum, S. 51—147, ist der Darstellung der Musik am Hofe gewidmet. Was der Verfasser über die persönliche Stellung der Herzöge zur Musik, über die musikalische Bedeutung der Hofkapelle, über Trompeter, Pauker, Schalmeipfeifer, Hautboisten, Waldhornisten und Hofjäger, Bergsänger u. a. schreibt, ist nicht nur für Musiker und Musikhistoriker, sondern auch für Laien lesbar und lesenswert. Das besondere Interesse des Kulturhistorikers erwecken die Abschnitte 7—11, in denen Werner Komödie und Schauspiel, die größeren musikdramatischen Werke (wie Oper, Singspiel, musikalische Komödie, Ballette, Maskeraden), Morgenständchen, Tafelmusiken und Serenaden in den Bereich der Darstellung zieht. Ein kurzer Abschnitt über die Kirchenmusik (Orgelspiel, Gemeindelied und kirchliche Kunstmusik) und die Dichter der Musiktexte beschließt den zweiten Abschnitt dieser beachtenswerten Monographie, die für manche Musikerbiographie wertvolle Bausteine liefern dürfte.

J. Rautenstrauch.

über Mondonville unbedingt dessen wichtiges Werk über die Flageolettöne (Sonaten »*Les sons harmoniques*« op. 4) anzumerken gewesen, mit dem M. stark auf seine französischen Kollegen (z. B. Lahonssaye) wirkte.

1) So würde, um auch hierfür ein Beispiel anzuführen, in späteren Auflagen das Abhängigkeitsverhältnis der französischen Violinspieler des 18. Jahrhunderts von den italienischen eine veränderte Darstellung erhalten müssen und zudem des ungeheuren Einflusses gedacht worden, den die Bekanntschaft mit Mannheimer Musik auf die Pariser Geiger seit 1754 ausübte. Künstler wie Lahonssaye, Tonchemoulin, Vachon sind ohne diese Voraussetzung nicht denkbar.

Besprechung von Musikalien.

Bach, Friedemann Wilhelm, Sinfonia. Zur Geburtsfeier Friedrich des Großen komponiert. (Hrsg. v. Erich Prieger.) Köln a. Rh., J. F. Weber.

Die Herausgabe des Werkes ist auch durch das ergiebige Vorwort Prieger's bemerkenswert. Die Sinfonia (französische Ouvertüre) weist ihr Bedeutendstes in der Einleitung auf, die Fuge zeigt trotz des gehaltvollen, ernsten Themas, daß Friedemann über ein gewisses Etwas nicht zu kommen vermochte; einige Monotonie stellt sich ein. Der Vorschlag im Thema ist — als langer — nicht von Achtel-, sondern von Vierteldauer, wir erhalten auch sonst (S. 9, System 3, 2. Takt) die schönsten Quinten.

Liszt, Franz, (12) Symphonische Dichtungen. Kleine Partitur-Ausgabe. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1911. à ℳ 2,—.

Daß nun auch Liszt's sinfonische Dichtungen, deren Anschaffung früher mit beträchtlichen Kosten verbunden war, in billigen Ausgaben erschienen sind, wird allgemein begrüßt werden. Die Verleger taten noch ein übriges, indem sie den Ausgaben die in dem Verlag erschienenen »Kleinen Konzertführer« durch diese Werke beigaben, von denen die meisten aus der feinsinnigen Feder Georg Münzer's stammen, die letzte Arbeit des so früh verschiedenen Kollegen.

Schein, Johann Hermann, Sämtl. Werke. Hrsg. von Arthur Prüfer. Vierter Bd., erste Hälfte (Cymbalum Sionium zu 5, 6, 8, 10 und 12 Stimmen), durchgesehen und für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Karl Hasse. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1911. ℳ 20,—.

Steffani, Agostino, Ausgewählte Werke, 2. Teil. (Erster Bd. der Opern.) Alarico (1687). Hrsg. von Hugo Riemann. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1911.

Erwiderungen.

Zu der Neuausgabe der Haßler'schen Madrigale.

Meine Abwesenheit von Leipzig im August ist der Grund der Verzögerung meiner Antwort auf A. Einstein's Referat über meine Ausgabe der Haßler'schen Madrigale in der Augustnummer dieser Zeitschrift. E. findet meine Einleitung zu diesem Bande nicht erschöpfend. Nach seinen Ausführungen zu urteilen, scheint er ein Eingehen auf die einzelnen Nummern erwartet zu haben. Ich glaube indessen nicht, daß für solche ausführliche Analysen die Vorreden der Denkmäler der geeignete Ort sind. Hier kommt es doch wohl mehr darauf an, das betreffende Werk als Ganzes verständlich zu machen. Hätte ich mich auf unbewiesene Vermutungen einlassen und Selbstverständliches sagen wollen, wie es E. tut, so wäre es ein Leichtes gewesen, die Vorrede auf den doppelten Umfang zu bringen. So stützt z. B. E. seine Behauptung, daß die Entstehung der Madrigale sich auf einen längeren Zeitraum verteilt, und daß »alles, was Haßler in seiner Augsburger Zeit seit 1585 — richtiger wäre 1586 — in dieser Gattung geschaffen hat, hier zu einer bunten Reihe aneinander gefügt sei« in der Hauptsache auf Nr. 30, eine Komposition, in der er Haßler's Tribut zu der Hochzeit von Christoph Fugger mit der Gräfin Maria zu Schwarzenberg (24. April 1589) erblickt. Ich habe an diesen Zusammenhang auch gedacht, bin aber davon abgekommen, weil Haßler sein erstes gedrucktes Werk, die Canzonette, demselben Fugger unter dem 1. Dezember 1589 gewidmet hatte. Wäre es da nicht das nächste gewesen, wenn es sich bei Nr. 30 wirklich um diese Hochzeit handelte, die Komposition gleich den Canzonetten beizufügen. Sollte Haßler wirklich 7 Jahre gewartet haben, um das Werk schließlich — dem Herzog Moritz von Hessen-Cassel zu widmen! Wie dem aber auch sei, jedenfalls hätte die obige Behauptung E.'s doch fester fundiert werden müssen. Von diesem Vorstellungskreis aber einmal eingenommen, sieht E. auch in Petrarca's Sonett »*Real natura*« einen Verlobungsgesang. E. sagt allerdings nicht, welche Verlobung gemeint ist. Für jeden Unbefangenen ist der Gedankengang des Sonetts ohne weiteres klar. Ein Fürst *(real natura)* wird von Ehrenjungfrauen begrüßt und zeichnet die Schönste unter ihnen *(volto più perfetto)* durch einen Kuß aus — die Schönste ist natürlich Laura, die Geliebte Petrarca's, was dessen Neid erregt. Einstein aber deduziert: der Inhaber der »real natura ist der Bräutigam, aus der Besitzerin des volto più perfetto wird die Braut«. Ein Rätsel bleibt dabei freilich nur der letzte Vers:

Me empiè d'invidia l'atto dolce e strano.

Daß sich Braut und Bräutigam küssen, ist doch wohl nichts Sonderbares, aber in Italien war es nicht Sitte, daß sich Damen öffentlich küssen ließen. Aus diesem Grunde, und um die Zurücksetzung der andern zu entschuldigen, sagt Petrarca: atto strano.

Gegenstandslos sind auch die langatmigen Ausführungen E.'s zu Nr. 28. *Mi parto ahi sorte ria* — sie nehmen fast $1^1/_2$ Druckseiten ein. Ich habe seinerzeit (Vierteljahrsschrift IX, 56) auf Grund der Angaben von Cappelli die Autorschaft Bottegari's für dieses Stück angenommen und fand nachträglich in Valdrighi's Neuausgabe des Textes des »bekannten Lautenbuches« — so schreibt E. — diese Angabe bestätigt, da es hier mit C. B. signiert ist. Im übrigen ist Bottegari — außer anderen Komponisten, die namhaft gemacht werden — in diesem Kodex noch mit einer ganzen Reihe von Kompositionen vertreten. Was will also E.! Das sieht doch beinahe aus, als wollte er auf jeden Fall meiner Ausgabe etwas am Zeuge flicken. Auch der animose Ton der Fußnoten bestärkt mich darin. So ist doch z. B. die Bemerkung »Nr. XXVII sei wahrscheinlich eine Dichtung von Haßler selbst« nur deshalb an den Haaren herbeigezogen, um meine irrtümliche Vermutung der Autorschaft Haßler's bei dem Texte »*Musico è lo mio core*« recht kräftig zu unterstreichen.

Aber auch Haßler selbst schneidet bei E. nicht gut ab. Indessen glaube ich, daß an meinem Urteil »die Madrigale gehören zu den reizvollsten Blüten der ganzen Literatur« E.'s Darstellungen kaum etwas ändern werden.

Endlich noch ein Wort zu dem terzlosen Akkord in Nr. VIII. E. findet meine Bemerkung, daß der Akkord offenbar beabsichtigt sei, »orakelhaft dunkel«. »Hier hätte«, so fährt er fort, »Schwartz unbedingt die Beziehung zwischen Wort und Ton deutlich machen sollen. Ich kann an dieser Stelle beim besten Willen keine besondere Absicht Haßler's entdecken«. [Die Anrempelung geschieht bezeichnenderweise wieder in einer Fußnote.] Bei einem Tasso'schen Gedicht glaubte ich von erklärenden Textanmerkungen absehen zu können.

Es ist also E. entgangen, daß mit *il mio signore* kein andrer als Amor gemeint ist; dieser Gott ist aber bekanntlich wankelmütig, und darum hat ihn Haßler weder mit einem Dur- noch Mollakkord, sondern eben mit einem terzlosen Akkorde charakterisiert.

Ich bin nicht eitel genug zu glauben, daß meine Ausgabe absolut einwandfrei ist, aber ich denke doch, sie wird derartigen Angriffen gewachsen sein.

Leipzig, im September 1911. **Rudolf Schwartz.**

Auf die Erwiderung von Prof. Schwartz erlaube ich mir kurz zu entgegnen.

1. Der Schluß ist durchaus nicht zwingend, daß Haßler Nr. XXX seiner Madrigale nicht auf die Hochzeit des Christoph Fugger geschrieben haben könne, weil er das Stück sonst in die Fugger gewidmete Sammlung seiner Canzonetten aufgenommen hätte. Es wäre im Gegenteil sehr auffällig gewesen, wenn Haßler unter zwei Dutzend vierstimmiger Canzonetten ein achtstimmiges Madrigal gestellt hätte. Widmungsmadrigale unter Madrigalen sind mir bekannt; Widmungsmadrigale an der Spitze oder am Ende von Canzonettensammlungen keine. Ebensowenig ist es notwendig, daß Haßler wegen dieses einen Stückes sein Madrigalwerk nun wieder Fugger habe zueignen müssen: ein Werk, in dem noch eine ganze Reihe von Widmungskompositionen sich findet.

2. Daß ich so wenig wie ein anderer Mensch sagen kann, auf welche Verlobung Petrarca's Sonett »*Real natura*« gemünzt ist, versteht sich von selbst, denn der Text kann natürlich keine Anspielung enthalten. Ich wäre auf meine Deutung als Verlobungsgesang gar nicht gekommen, ohne die unbefangene Anschauung der ganzen Haltung des Gesangs, und ich überlasse jedem ebenfalls unbefangenen Hörer die Entscheidung, ob dieses Stück den Text im Sinn des Dichters wiedergibt, ob es Kammermusik ist für einen erlesenen Kreis von Kennern, und nicht vielmehr Festmusik voll Glanz und Jubel für einen großen Raum. Und wenn dem so ist, so werden die Sänger und Hörer für einige Wendungen des Sonetts keine kritischen Ohren gehabt haben. In Jacob Haßler's Madrigalen steht dasselbe Sonett, das im übrigen kaum komponiert worden ist, wie ein Dedikationsstück zu Beginn der Sammlung. Wie, wenn er es aufgefaßt hätte wie sein Bruder? Einige Züge lassen darauf schließen.

3. Cosimo Bottegari nicht der Komponist, sondern nur der Arrangeur der Canzonette »*Mi parto ahi sorte ria*«. Wenn Bottegari wirklich der Komponist all der Stücke seines Lautenbuches[1]) ist, die er mit den Initialen seines Namens bezeichnet hat, dann kann er den Ruhm eines großen Erfinders, der er in Wahrheit nicht war, eines Vorläufers und Mitstrebenden der Galilei, Peri, Caccini in Anspruch nehmen. Ich bin nach wie vor überzeugt, daß diese Stücke mit wenig Ausnahmen Arrangements sind, wie unsere Canzonetta auch. Wenn diese übrigens Bottegari zum Schöpfer hätte, wie ist Haßler dann zu ihr ge-

1) Verzeihung für die Anmerkung. Ich nenne dieses Lautenbuch bekannt und mit Recht, weil seit Cappelli immer wieder, von verschiedenen Seiten auf seine Bedeutung für die Vorgeschichte der Monodie hingewiesen worden ist.

kommen? Denn im Druck ist sie als Werk Bottegari's nie erschienen, von persönlichen Beziehungen Haßler's zu Bottegari ist auch nichts bekannt, und Haßler hätte sich dem Vorwurf des Diebstahls ausgesetzt, wenn er nicht einer berühmten oder volksläufigen Canzonette den Stoff zu seinem Madrigal entnommen hätte. Ich wiederhole deshalb: Arrangement einer fremden Canzonette; wenn ich sie einmal finde, werd' ich sie meinem verehrten Gegner mitteilen.

4. Ich hätte begründen sollen, warum ich Nr. XXVII für eine wahrscheinliche Dichtung Haßler's halte. Dann hätte Prof. S. weniger Anlaß zu dem Verdacht gehabt, ich wolle ihm, zumal mit meinen Anmerkungen, etwas am Zeuge flicken. Diesen Vorwurf weise ich auf's entschiedenste zurück. Berichtigen heißt nicht am Zeuge flicken: ich wüßte nicht, auf was die Kritik mehr Recht hätte, ja zu was sie mehr verpflichtet wäre, als Tatsachen festzustellen.

5. Der terzlose Akkord in Nr. VIII. Die Verteidigung von Prof. S. ist nicht glücklich. Ich habe nicht verlangt, daß Prof. S. den Text hätte erklären sollen. (Nebenbei: warum darf man sich für die Lyrik Tasso's Erklärungen sparen? Ist sie etwa einer modernen, zumal deutschen Leserschaft bekannter als die andere jener Zeit, oder leichter verständlich?) Ich habe die Beziehung von Wort und Ton dunkel gefunden. Prof. S. aber schiebt mir unter, ich hätte nicht begriffen, was mit »*signore*« gemeint ist, weil ich sonst die Deutung des Akkordes sogleich hätte finden müssen. Die Deutung aber, die Prof. S. jetzt gibt, ist völlig willkürlich in den Text hineingetragen, und eigentlich der beste Beweis dafür, daß es eine ungesuchte Erklärung dieses terzlosen Akkordes nicht gibt, außer der: daß er ganz unbeabsichtigt ist. Zum mindesten hätte Prof. S. seine Interpretation gleich mitteilen können.

Zum Schluß. Ich erkenne dankbar an, was der Band bietet. Aber Prof. S.' Vorrede hat in der Tat mir, und nicht mir allein, eine Enttäuschung gebracht. Es handelte sich um die fast unbekannten Madrigale eines Meisters wie Haßler, für deren eigentümlichen Wert ich ein so feines Gefühl habe als mancher andere; es war die erste Madrigalsammlung, die die Denkmäler überhaupt brachten; das Madrigale ist diejenige Schöpfung der alten Kunst, der wir im Ganzen wie im Einzelnen fast am fremdesten unter allen gegenüberstehen: da durften wir ein wenig gespannt sein. Ich bin durchaus nicht der Meinung, daß Prof. S. in seiner Vorrede Analysen der einzelnen Stücke hätte geben, oder überhaupt mehr Papier verbrauchen sollen: wenn ich auch nicht einsehe, wie man ein Werk wirklich als Ganzes verständlich machen kann, ohne einzelne Eigentümlichkeiten in einen Zusammenhang zu ordnen. Auf das eigentlich Schöpferische: Stoffwahl, Auffassung ist S. wenig eingegangen. Er beschränkt sich darauf, zu sagen, daß Haßler's Madrigale auf einen leidenschaftlicheren Ton gestimmt sind als seine Canzonetten (Verzeihung: das ist eine Selbstverständlichkeit), und unterzieht eine Komposition Haßler's einer Vergleichung mit einem Madrigal Monteverdi's. Kurz, Prof. S. hat es sich in seiner Einführung leicht gemacht. **Alfred Einstein.**

Buchhändler-Kataloge.

List & Francke, Leipzig, Talstr. 2. Verzeichnis Nr. 430. Musikliteratur. Musikalien. 2588 Nrn., darunter vieles Seltenere und Vergriffene.

W. Reeves' Catalogue of Music and musical literature. Part 34. 1911. London WC. 83, Charing Cross road.

Neue Mitglieder.

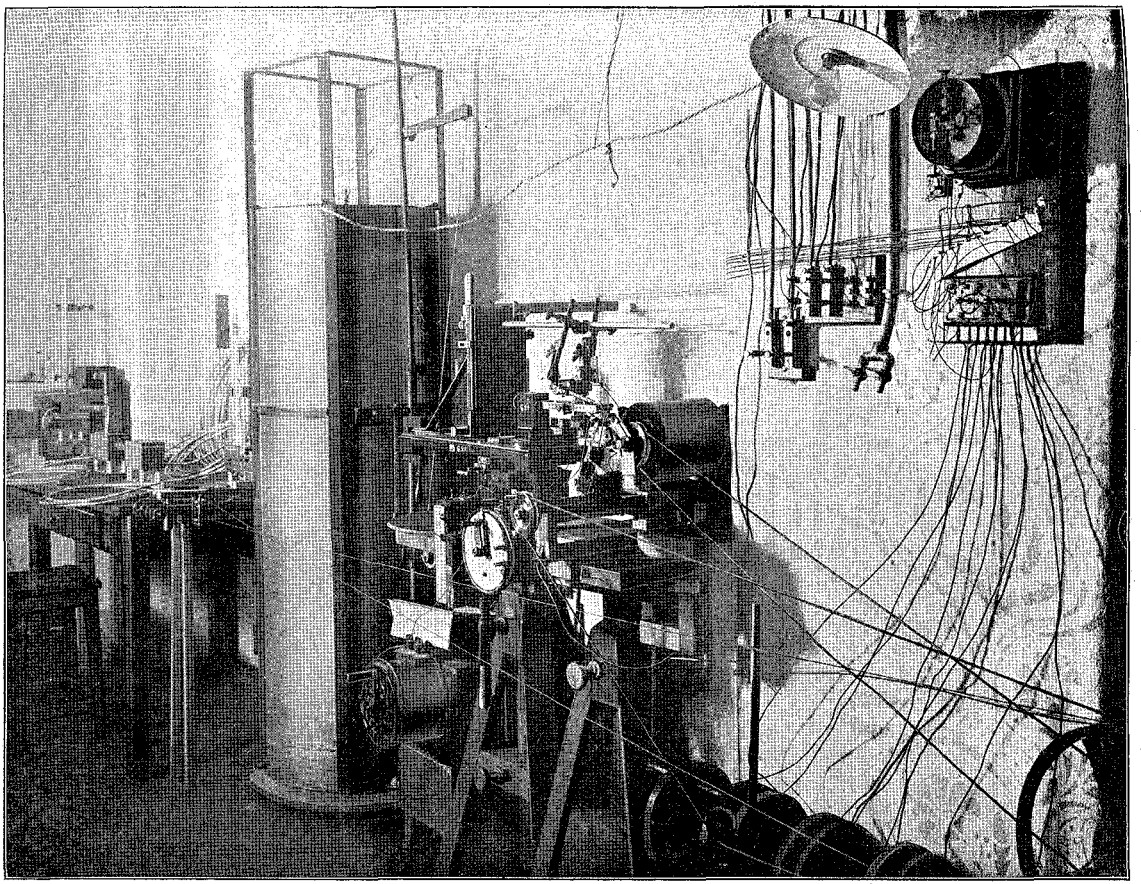
Alfred Agache, 14, rue Weber, Paris.
Ernst Kirsch, stud. mus., Breslau I, Poststraße 1, III.
Edouard Maury, 135, rue de la Tour, Paris.
Thomas George Moore, 7 Lake Street, Ferndale, Glamorgan (England).
Karl Max Poppe, Antiquariatsbuchhändler, Leipzig, Langestraße 44.
José Pereira de Sampaio, 414, Rua do Bomjardim, Porto (Portugal).
G. Schrieb c/o Lazard frères, 10 Wall Street, New York City.
Frau **Alina Wróblewska**, Grodno (Rußland) Sadowa 12.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

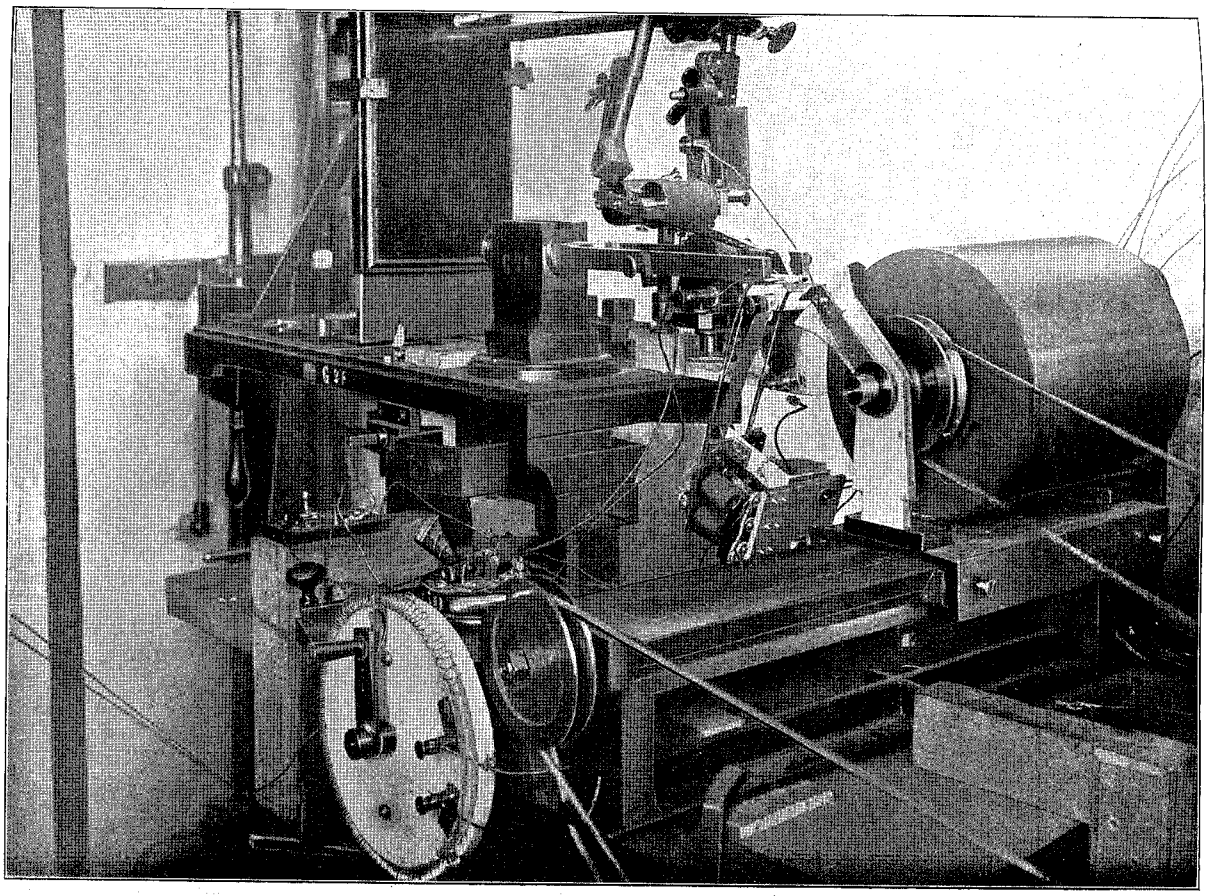
Frau **Julie Müller-Liebenwalde**, Gesanglehrerin, Berlin, jetzt Berlin-Wilmersdorf, Prinzregentenstraße 93/94.
Prof. Dr. **Rudolf Schwartz**, Leipzig, jetzt Thomasiusstr. 6.

Ausgegeben Mitte Oktober 1911.

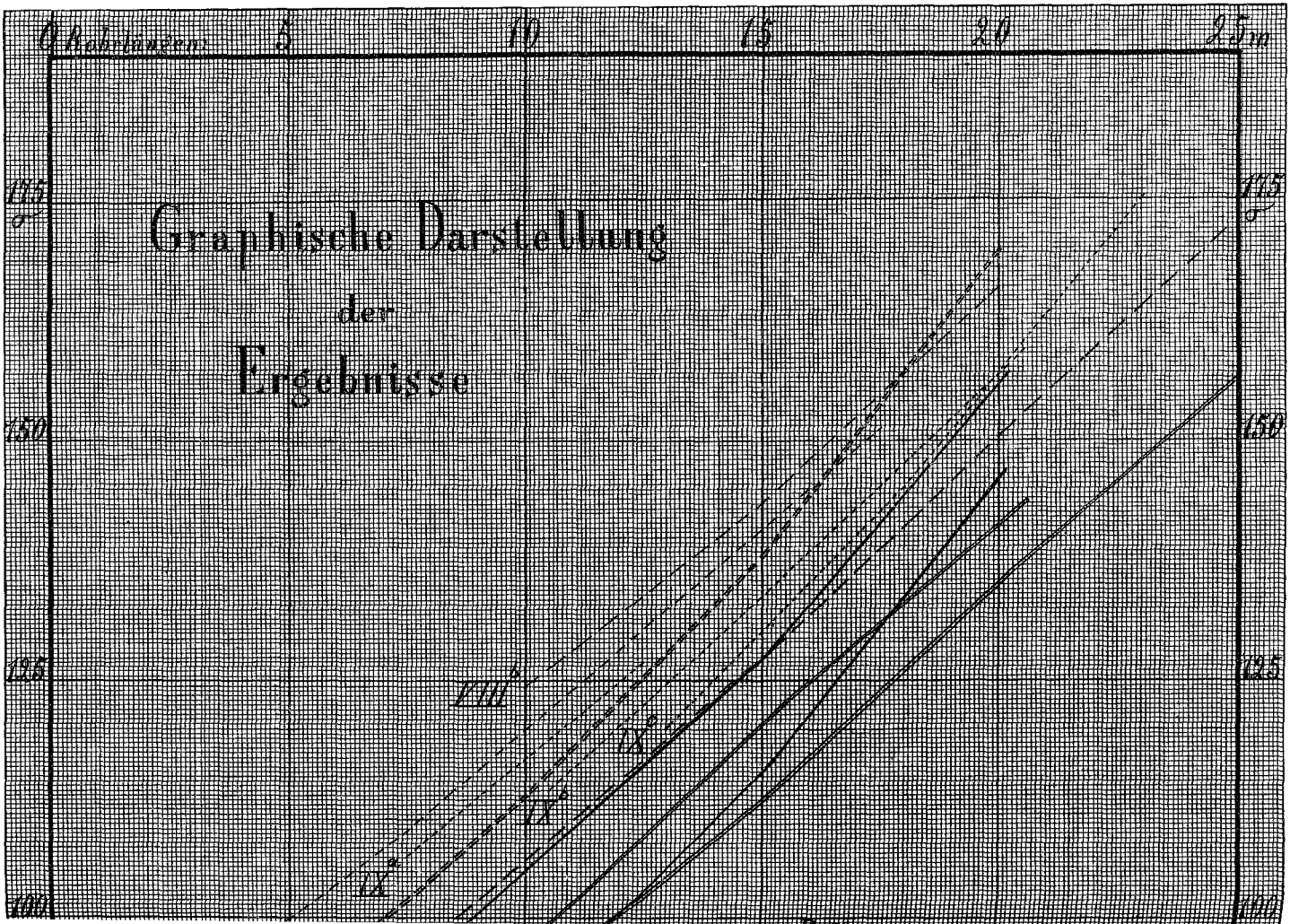
Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

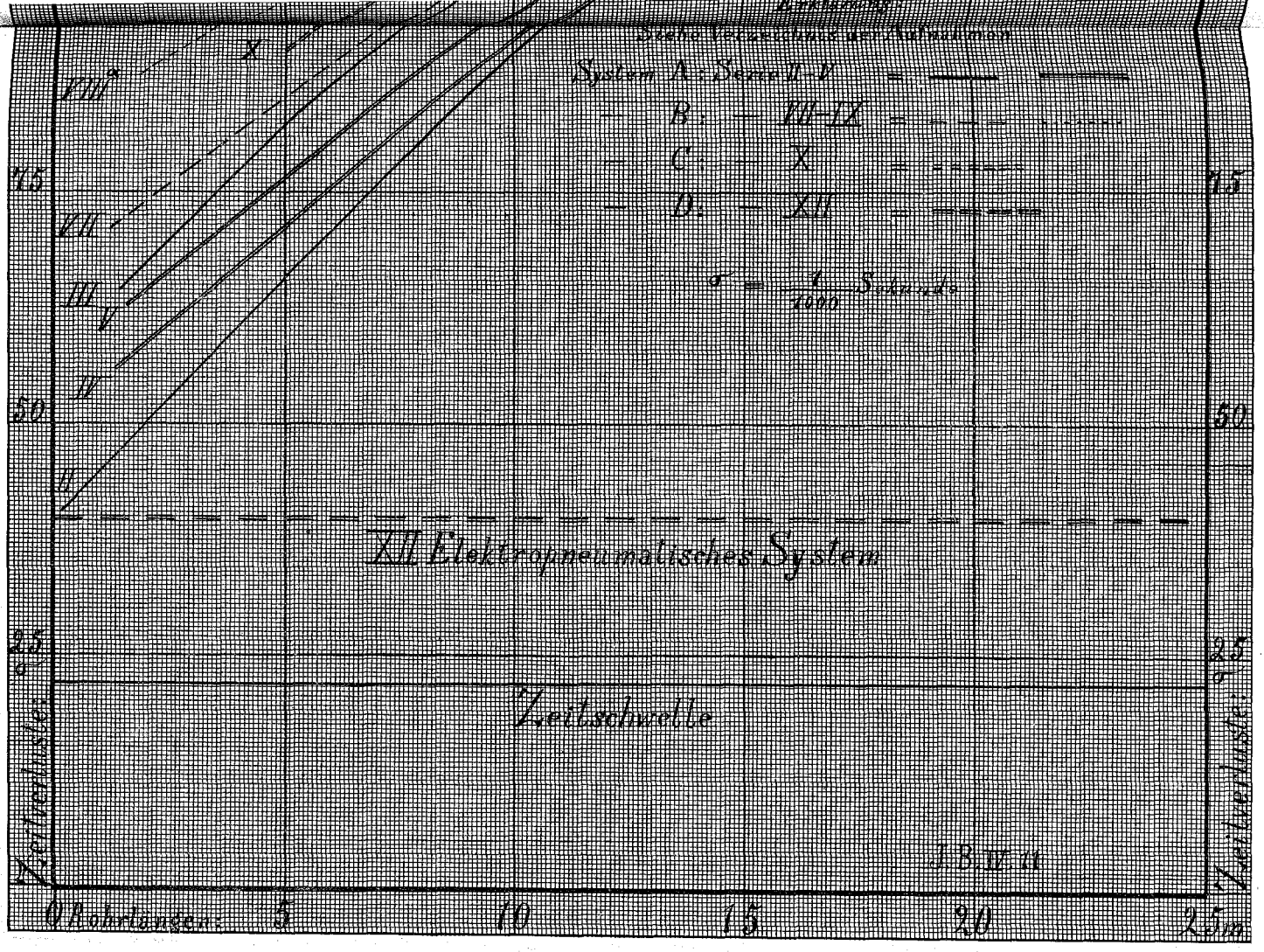


I. Gesamtansicht der Versuchsanordnung.



II. Der Aufnahmeapparat.

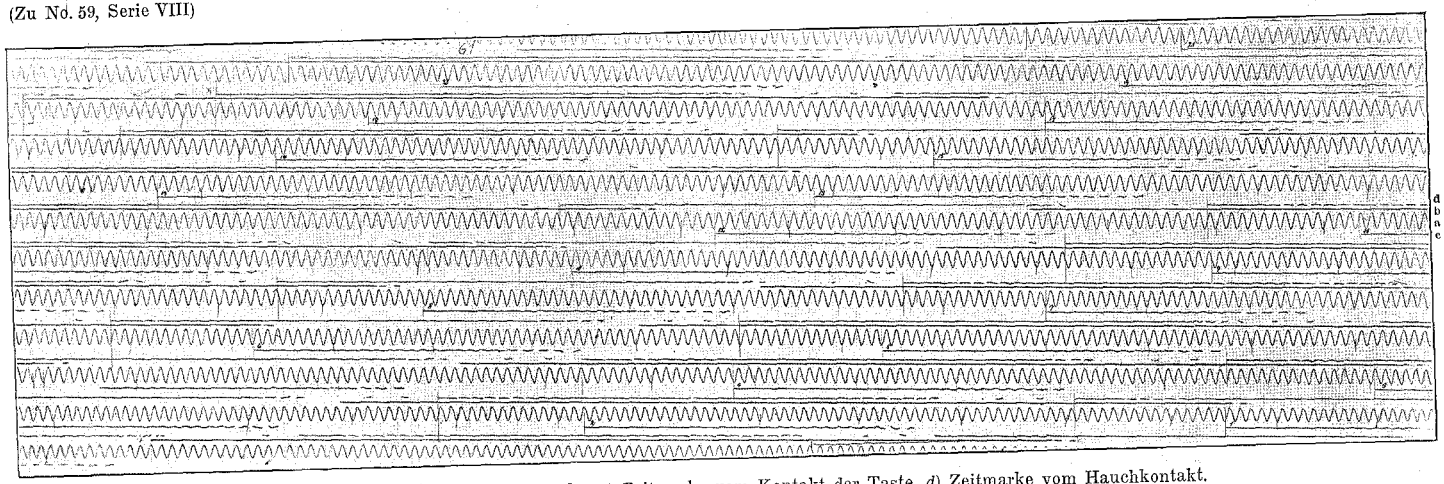

0 Minuten
5
10
15
20
25 m
175
150
125
100
Graphische Darstellung
der
Ergebnisse
VIII°
IX°
IX°
IX°


Orgelpunkte
Sechs Verzeichnisse der Kurventöne
System A: Serie I–V
B: — VI–IX
C: — X
D: — XII
σ = 1/1000 Sekunde
VIII
IX
X
VII
III
V
IV
II
75
50
25
XII Elektropneumatisches System
Zeitschwelle
Saugluftdruck
Saugluftdruck
J. B. W. 11
0 Rohrlängen
5
10
15
20
25 m

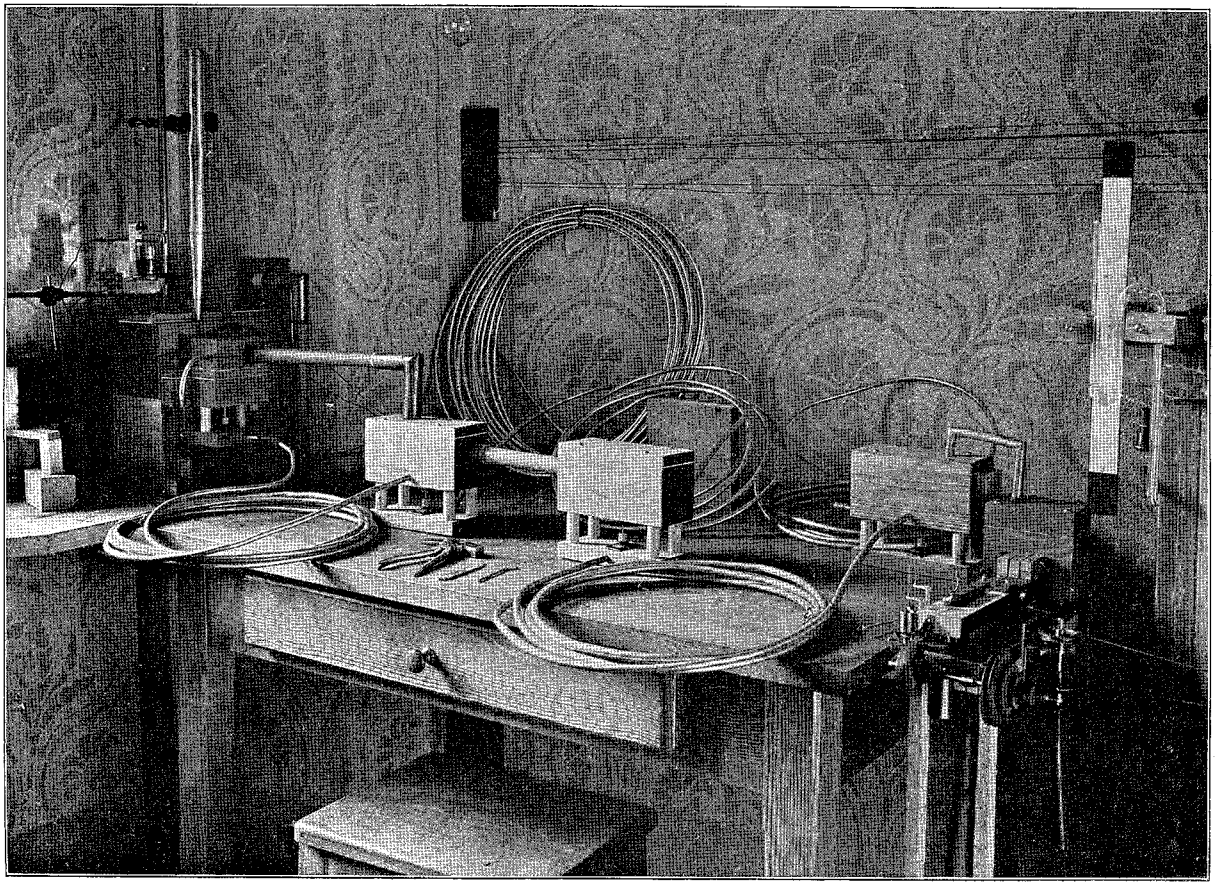
IV. Beispiel einer Aufnahme.

(Zu No. 59, Serie VIII)

($\frac{1}{3}$ lin. der wirklichen Größe)



a) Stimmgabelkurve, *b*) Sekundenmarke, *c*) Zeitmarke vom Kontakt der Taste, *d*) Zeitmarke vom Hauchkontakt.



III. Beispiel einer Modellanordnung.
(Zu Serie XI.)

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 2. Dreizehnter Jahrgang. **1911.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Konkordanz und Diskordanz.

Die großen Schwierigkeiten, die einer Einigung der Theoretiker, vor allem Stumpf's und Riemann's, über Wesen und Ursache der Konsonanz bisher im Wege standen, beruhten in erster Linie darauf, daß mit dem einen Namen der Konsonanz eine Reihe verschiedener, wenn auch verwandter Dinge bezeichnet wurden, so daß also nicht einmal über das Problem selbst ein Einverständnis erlangt werden konnte.

Stumpf's sämtliche Schriften behandelten die Konsonanz lediglich als Eigenschaft isolierter Intervalle. In der Tonverschmelzung wies Stumpf das sinnliche Merkmal nach, auf dem die verschiedenen Grade der Intervallkonsonanz beruhen. Gewiß war damit das Konsonanzproblem noch nicht nach allen Seiten und mit allen seinen Ausläufern gelöst, aber es waren unentbehrliche Voraussetzungen zu jeder Weiterarbeit, also, wie ich mich früher ausgedrückt habe, »Prolegomena« zur wissenschaftlichen Harmonielehre gegeben.

Riemann ging dem Wesen und Wirken der Zusammenklänge nach, wie sie sich im musikalischen Zusammenhange zeigen. Er stellte ein Klangsystem auf, das hinsichtlich der Konsonanz darauf berechnet war, die Modifikationen erkennen zu lassen, die die elementare Konsonanzerscheinung im musikalischen Zusammenhange durch die intellektuelle Seite des Musikhörens, durch die »Auffassung«, erleidet. Unzweifelhaft bedeutete dieses Vorgehen des genialen Forschers einen bahnbrechenden Fortschritt in der geistigen Durchdringung des Akkordwesens. Aber Riemann machte dabei einen doppelten methodischen Fehler: er ging von der Auffassungskonsonanz wie etwas Selbstverständlichem und Ursprünglichem aus und ließ den elementaren Konsonanzbegriff, statt sich auf ihn zu stützen, vollkommen fallen.

Stumpf's neue Schrift »*Konsonanz und Konkordanz*«[1] leitet nun auf

1) Konsonanz und Konkordanz. Nebst Bemerkungen über Wohlklang und Wohlgefälligkeit musikalischer Zusammenklänge. Von C. Stumpf. Sonderabdruck aus »Zeitschrift für Psychologie«. Leipzig (Barth). Bd. 58, S. 321—355. In kürzerer Form erschien die Abhandlung in der Festschrift zum 90. Geburtstage Rochus von Liliencron's. Leipzig (Breitkopf & Härtel), 1910. S. 329 ff.

der festen Grundlage seiner früheren Forschungsergebnisse den Übergang in die wissenschaftliche Behandlung der Mehrklänge ein. Sie gibt in Ausführungen, die teilweise schon 1898 von ihm niedergeschrieben worden sind, die direkte Fortsetzung zu den in Frage kommenden Kapiteln seiner »Tonpsychologie« und zu den Abhandlungen »Konsonanz und Dissonanz« und »Neueres über Tonverschmelzung«[1]).

In der neuen Stumpf'schen Schrift wird zum ersten Male das Prinzip ausgesprochen, das uns von den konsonanten Intervallen auf rationelle Weise zum Begriff der Dreiklänge führt. Dieses Prinzip lautet:

»Es werde die größte Anzahl von Tönen innerhalb der Oktave angegeben, die sämtlich unter sich konsonieren, und zwar, indem wir in der Tonbewegung von unten nach oben und unter den Konsonanzen von den stärkeren zu den schwächeren Konsonanzgraden übergehen«.

Dieses Prinzip führt uns von jedem Ausgangston zunächst zu seiner Oberquinte. Sehen wir uns dann nach weiteren Tönen innerhalb der Oktave um, die mit beiden gemeinsam konsonieren, so haben wir (unter Ausfall der mit der Quinte dissonierenden Quarte) die Wahl zwischen der großen und der kleinen Terz vom Ausgangston, d. h. wir stehen vor der Alternative: Dur- oder Molldreiklang.

Mit der Formulierung dieses Strukturprinzips der Dreiklänge hat Stumpf einen wesentlichen, für den Aufbau der Musiktheorie unabweislich notwendigen Schritt vorwärts getan. Er hat in ihm zum ersten Male das Merkmal angegeben, das uns berechtigt und nötigt, die Dreiklänge κατ' ἐξοχήν vor allen übrigen Zusammenklängen dreier Töne auszuzeichnen: in ihnen vereinigt sich die innerhalb der Oktave größte mögliche Zahl unter sich konsonanter Töne in der Rangordnung der Verschmelzungsstufen. Es ist evident, daß dieser Strukturbegriff die Dreiklänge im engeren Sinne von allen übrigen dreitönigen Kombinationen spezifisch scheidet und so erst die Vorzugsstellung erklärt, die ihnen in Theorie und Praxis durch die Jahrhunderte hindurch gegeben worden ist.

Nun könnte jemand einwenden, daß die Stumpf'sche Theorie, da sie ja auf der Verschmelzungslehre beruht, nicht berechtigt sei, schlechtweg von »konsonanten« Tönen oder Intervallen zu sprechen. Aber es ist selbstverständlich, daß Stumpf nur mit einem abgekürzten Ausdruck von Tönen spricht, die »unter sich konsonieren«. Anders steht es, wenn man die sachliche Frage stellen will, weshalb im Fortgange von den höheren zu den niederen Verschmelzungsstufen nicht über die Terzen hinaus zur nächsten Stufe fortgeschritten werden soll. Darauf wäre die Antwort, daß man durch Hineinziehung von Sekunden und Septimen ja sämtliche erdenklichen diatonischen Zusammenklänge bis zum Zusammenklang der ganzen Tonleiter erhalten würde, und daß aus der Masse dieser Zusammenklänge sich immer als ausgezeichnete Typen die Klänge herausheben würden, die unter Ausschluß der niedersten Verschmelzungsstufe konstruiert sind. Denn wenn die Verschmelzung auch eine spezifische Scheidung von Konsonanz und Dissonanz ausschließt, so werden doch die Verschmelzungsstufen — die Verschmelzungsunterschiede beispielsweise von Oktave, Terz, Sekunde — vom musikalischen Ohr empfunden und vom musikalischen Bewußtsein deutlich

1) Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. Leipzig (Barth). I. u. II. Heft. 1898.

unterschieden. Man würde also zu einer Auslese kommen, die drei Zusammenklänge umfaßte: Terz-Quintklang, Terz-Sextklang, Quart-Sextklang. Damit aber hätte man die drei Lagen, in denen unser »Dreiklang« je nach der Stellung seines Grundtones auftreten kann. Diese würde man dann als bevorzugte Akkordgruppe, ganz gleich wie man sie auch benennen wollte, von den übrigen Zusammenklängen scharf unterscheiden müssen.

Aber Stumpf's Formel gibt nicht nur das Prinzip für die Bildung von Dreiklängen an, sondern sie führt uns zugleich unmittelbar zur Grundform der Dreiklänge, zum Terz-Quintakkord. Es ist ja an sich durchaus nichts Selbstverständliches, daß wir trotz der Äquivalenz der Oktavtöne, also, obschon wir z. B. $c:e:g$, $e:g:c$ und $g:c:e$ als bloße Lagerungsformen desselben Akkordes betrachten, dennoch einem bestimmten unter diesen, dem Terz-Quintakkord, die Grundakkord-Eigenschaft zusprechen. Bei bloßen Zweiklängen — jedenfalls, wenn wir sie isoliert hören, und nur darauf kommt es ja hier an — findet dergleichen nicht statt; es wäre barer Unsinn, $d:c$ für die Grundform von $c:d$ oder umgekehrt, zu erklären. Aber Dreiklänge, vor allem die von uns so genannten, sind eben mehr als bloße Intervallsummen; wir fassen mit der Wahrnehmung der gegebenen Töne und ihrer Intervalle zugleich die besondere Struktur des Dreiklanges auf. Diese aber erweist sich beim Sextakkord und Quartsextakkord in jedem Falle als komplizierter als beim Terzquintakkord. Fassen wir beispielsweise $e:g:c$ und $g:c:e$ als von c aus errichtet auf, so finden wir in ihnen das natürliche Prinzip des Aufsteigens von unten nach oben und (durch Überspringen der Quinte) die Konsequenz in der abwärtssteigenden Reihe der Verschmelzungsgrade durchbrochen. Vergleichen wir dieselben Akkorde mit dem Terzquintakkord ihres eigenen Baßtones, so ergibt sich, wie man leicht sieht, Entsprechendes. Und darum ist weder Sext- noch Quartsextakkord, sondern einzig und allein der Terzquintakkord Grundakkord und Prototyp aller Dreiklänge.

Die Entwicklung unserer diatonischen Leiter und unseres Akkordsystems deutet nun Stumpf in etwa folgender Weise an: Errichtet man auf den mit dem Grundton am meisten konsonierenden Tönen (Dominante und Subdominante) Dreiklänge gleicher Art wie auf dem Grundton selbst, so erhält man die drei Hauptdreiklänge und mit ihnen sämtliche Töne der diatonischen Leiter. Durch »Analogie und Sequenz« werden die Nebendreiklänge gewonnen, durch Umkehrung werden die Dreiklangsformen vermehrt. Weitere Akkordbildungen entstehen durch Hinzufügungen dissonanter Töne, durch Alterationen und Elisionen. Alle so entstehenden Akkorde aber gehen zurück auf die einfachen Grundformen der Haupt- und Nebendreiklänge.

Von jeher teilten die Theoretiker die Akkorde in konsonante und dissonante ein, und zwar in der Weise, daß alle, die nur konsonante Intervalle enthielten, sich also durch Oktavversetzungen in Dreiklangsform bringen ließen, »konsonante Akkorde«, alle übrigen »dissonante Akkorde« hießen.

Diese Scheidung greift nach Stumpf nicht tief genug. Und in der Tat: Da das Wesen der Akkorde nicht in einer bloßen Summierung gleichzeitiger Intervalle besteht, sondern zugleich die besondere Struktur des Akkordes von uns mitaufgefaßt wird, und da dieses Auffassungsmerkmal dasjenige ist, was den Akkord von einer beliebigen Intervallkombination unterscheidet, so können uns die Empfindungsmerkmale der Konsonanz und Dissonanz für die Kennzeichnung der Akkorde nicht genügen. Aus der

Gesamtheit der Akkorde aber heben sich als geschlossene Gruppe diejenigen heraus, die ausgezeichnet sind durch ihre Struktur nach dem von Stumpf formulierten Prinzip der Maximalzahl mit dem Grundton konsonierender Töne innerhalb der Oktave, in der Richtung von unten nach oben und in der Rangfolge der Konsonanzgrade. Die Eigenschaft eines Akkordes, diese Strukturbeschaffenheit zu zeigen, nennt Stumpf Konkordanz; der so gebildete — konkordante — Akkord heißt Konkord. Die Konkordanz ist, wie sich aus obigem Prinzip ergibt, auf Dreiklänge beschränkt und kommt nach Stumpf den Haupt- und Nebendreiklängen und ihren Umkehrungen zu. Diskordanz ist die Eigentümlichkeit eines Akkordes, seine Struktur aus einem Dreiklange durch Hinzufügung dissonanter Töne, Alteration usw. erkennen zu lassen; ein diskordanter Akkord oder Diskord ist ein Akkord, der auf diesem Wege aus einem Dreiklange entwickelt ist. Insofern Zweiklänge als Teile (Riemann würde sagen: »Vertreter«) von Drei- oder Mehrklängen aufgefaßt werden, sind auch sie als Konkorde oder Diskorde zu bezeichnen.

Wodurch unterscheiden sich nun Stumpf's Konkordanz und Diskordanz von den in der herkömmlichen Theorie allein gekannten Begriffen der Konsonanz und Dissonanz?

Erstens: Konsonanz ist Sache der sinnlichen Empfindung, Konkordanz ist Sache »der Auffassung und des beziehenden Denkens«.

Zweitens: Konsonanz ist eine Eigenschaft von Intervallen und auf Akkorde nur in übertragenem Sinne anwendbar, insofern man nämlich deren konstitutive Intervalle dabei ins Auge faßt.

Konkordanz ist eine Eigenschaft von Akkorden und auf Intervalle nur übertragbar, insofern man diese als Teile (»Vertreter«) von Akkorden auffaßt.

Drittens: Konsonanz und Dissonanz sind nur graduell, Konkordanz und Diskordanz sind spezifisch verschieden.

Viertens: Die Konsonanz zweier Töne wird durch Hinzufügung eines dissonierenden Tones nicht angetastet; die Konkordanz eines Akkordes aber wird durch Hinzufügung eines dissonierenden Tones in Diskordanz verwandelt.

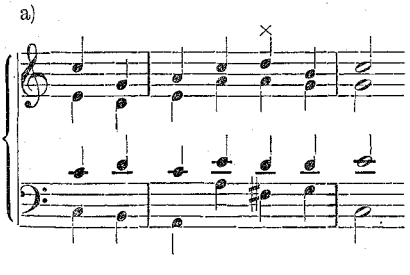
Fünftens: Konkordanz schließt Konsonanz, und Dissonanz schließt Diskordanz ein; aber Konsonanz (für die Empfindung) und Diskordanz (für die Auffassung) können gleichzeitig gegeben sein.

Es handelt sich nun um die Subsumtion der uns bekannten, wenn auch von den Theoretikern verschieden benannten Akkorde unter die neuen Begriffe. Klar ist, daß der Konkordanzbegriff, da er aus dem vorher formulierten Strukturprinzip gewonnen ist, an sich nicht einen bestimmten musikalischen Zusammenhang voraussetzt. Unter der »Auffassung« eines Akkordes als Konkord ist also lediglich die auf dem Erfassen seiner besonderen Struktur beruhende intellektuelle Verknüpfung seiner Töne zu einer höheren Einheit zu verstehen, ganz gleichgültig, ob der Akkord uns isoliert oder im Zusammenhange gegeben ist. Wenn es sich aber so verhält, so läßt sich nicht verstehen, weshalb die Konkorde im Akkordsystem einer bestimmten Tonalität auf die Haupt- und Nebendreiklänge eingeschränkt werden sollen, weshalb also, um ein von Stumpf angeführtes Beispiel heranzuziehen, $e : gis : h$ in *C*dur Diskord sein soll. Tatsächlich ist dieser Akkord nach demselben Strukturprinzip gebildet wie alle anderen Dreiklänge, also auch wie $e : g : h$. Da das Prinzip gerade die Gleichstellung der Dur- und Molldreiklänge fest-

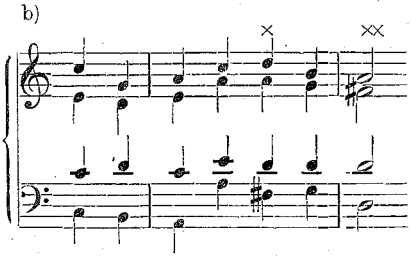
legt, anderes als das Strukturprinzip aber für die Konkordanzauffassung nicht maßgebend ist, so bleibt nichts weiter übrig, als entweder die Durakkorde auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe der Durleitern den Konkorden beizuzählen, oder die Definitionen und ihre Begründungen zu erweitern. Etwas anderes wäre es natürlich, wenn man in einem besonderen Falle, also mit Rücksicht auf einen gegebenen musikalischen Zusammenhang, plausibel machen könnte, daß die Struktur eines solchen Akkordes auf keine andere Weise als durch seine Ableitung von dem diatonischen Nebendreiklang gleicher Stufe aus begriffen werden könne, also $e : gis : h$ nur als $e : g : h$ mit alterierter Terz. In einem solchen Falle würde die Strukturauffassung des Akkordes die Vorzugsbedingungen der Konkorde nicht erfüllen, also nach Stumpf's Definition Diskordanz gegeben sein. Aber ich sehe nicht, daß gerade bei dem genannten Akkorde eine solche Auffassung notwendig ist. Und selbst, wenn man nachweisen könnte, daß sie es in gewissen Fällen wäre, so hätten wir damit eine Ausnahme und nicht die Regel. Das Strukturprinzip führt uns nur zum allgemeinen Begriff der Dreiklänge, die Kategorien der diatonischen und chromatischen Dreiklänge aber beruhen auf Distinktionen, die uns in ein ganz anderes Gebiet führen, das Stumpf noch nicht betreten hat.

Ziehen wir zur Verdeutlichung den Durdreiklang der zweiten Stufe, also $d : fis : a$ in *C*dur, heran. Tritt dieser Akkord mit der Terz als Baßton und unmittelbar vor einem Dominantakkord auf, so liegt in der Tat die Auffassung des *fis* als chromatische Erhöhung von *f*, also eine Zurückführung auf $f : a : d$, in den meisten Fällen nahe. Aber schlechtweg notwendig ist sie nicht. Hier kommt es sehr auf die Einführung des Akkordes, daneben aber auch auf seine metrische Stellung und nicht zuletzt auf seine Dauer an. Ist unmittelbar vor $fis : a : d$ der Akkord $f : a : d$ gegeben und steht dieser auf gutem, jener auf schlechtem Taktteil, so wird man *fis* als Alteration, also $fis : a : d$ als Diskord (wenn nicht überhaupt als bloße Durchgangsbildung) auffassen. Steht aber $f : a : d$ auf schlechtem und $fis : a : d$ auf gutem Taktteil, so wird, namentlich, wenn dieser Akkord außerdem länger gehalten ist, seine Auffassung als Konkord im Sinne der Stumpf'schen Definition nicht ausbleiben. Damit soll nicht gesagt sein, daß nicht auch das Verhältnis zu $f : a : d$ miterfaßt werde; das musikalische Bewußtsein ist eben imstande, sehr vieles gleichzeitig aufzufassen. Aber die Auffassung als Konkord wird im angenommenen Falle dadurch nicht ausgeschlossen, selbst wenn sie — was jedoch nicht feststeht — in den Hintergrund des Bewußtseins gerückt werden sollte. Noch weniger aber wird diese Auffassung bei anderer Einführung ausbleiben. Nehmen wir ein Beispiel:

a)



b)



a) und b) sind, abgesehen vom Schlußakkord, notengetreu gleich, und in beiden steht der Akkord × an derselben Stelle. Stumpf würde also in beiden Fällen einen Diskord annehmen. Beispiel b) bringt aber bei ×× denselben Akkord in Grundstellung, womit ein Halbschluß mit dem Dominantdreiklang *G* dur gegeben ist[1]), wie dergleichen ja in Chorälen häufig geschieht. Es erhebt sich nun die Frage: Liegt in b) eine Nötigung vor, die Struktur des Akkordes bei × und ×× prinzipiell verschieden aufzufassen? Kann diese Auffassung auch nur als naheliegend bezeichnet werden? Ich meine: nein. Wir fassen in beiden Fällen die Struktur des Akkordes (von der Umkehrung im einen Falle abgesehen) als dieselbe auf, haben also entweder beidemal Konkord oder beidemal Diskord. Nun könnte zwar jemand sagen, die Akkorde seien verschieden aufzufassen, weil mit dem Eintritt des zweiten eine Modulation und somit eine Umdeutung der harmonischen Funktion des Akkordes stattfinde. Aber diese Modulation ist ja nur durch die metrische Stellung des Akkordes bewirkt und hat mit seiner Strukturauffassung nichts zu tun. Wir kommen also da wieder auf ganz andere Gesichtspunkte, die zwar für unsere Einsicht in die Reichhaltigkeit der musikalischen Auffassungstätigkeit höchst ergiebig, aber für Konkordanz und Diskordanz im Sinne der Stumpf'schen Definition nicht maßgebend sind.

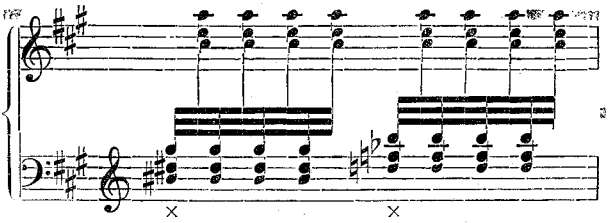
Es erübrigt sich, auf den Durdreiklang der sechsten Stufe (*a* : *cis* : *e* in *C* dur) einzugehen; selbstverständlich gilt für ihn dieselbe Auffassung wie für die Durdreiklänge der zweiten und dritten Stufe. Wie aber faßt Stumpf die der gleichnamigen Molltonart entlehnten Akkorde, z. B. *f* : *as* : *c* oder *as* : *c* : *es* in *C* dur auf? Und wie steht es überhaupt in Moll? Ein reines Moll gibt es ja in der Praxis garnicht, und schon der Dominantdreiklang wird uns ja meist mit erhöhter Terz gegeben. Ist nun *e* : *gis* : *h* in *a* moll ein Diskord? Und haben die Alten, wenn sie am Schlusse von Mollsätzen den tonischen Durdreiklang anwendeten, mit einer Diskordanz geschlossen? Das wird man schwerlich sagen können[2]), und so kommen wir denn meines Erachtens zu dem notwendigen Schluß: Dreiklänge sind, sofern sie als solche aufgefaßt werden, unter allen Umständen konkordant.

Ich möchte mit dem Vorstehenden gewiß nicht einer theoretischen Verwischung der Grenze zwischen Diatonik und Chromatik das Wort reden. Nur scheint es mir eine Konsequenz des Prinzips zu sein, aus dem der Konkordanzbegriff gewonnen ist, daß man sagt: Dreiklänge sind nur in den Fällen diskordant, in denen man sie als abgeleitet aus einem anderen Dreiklange auffassen muß. Daß solche Fälle bei Dreiklängen in Grundstellung eintreten können, glaube ich allerdings nicht. Mit Terz und Quint über einem Grundton wird eben das Strukturprinzip der Konkorde unmittelbar erfaßt, und davon können wir uns schwerlich emanzipieren. Bei Sext- und Quartsextakkorden aber bedarf es, um die Strukturbedingungen der Konkorde in ihnen erfüllt zu sehen, eines besonderen intellektuellen Umformungsprozesses. Und von diesem werden wir allemal Abstand nehmen, wenn die Einfügung des Akkordes in den gegebenen musikalischen Zusammenhang, also die Auffassung seiner tonalen Funktion und seines Verhältnisses zum Vorhergehenden und Nachfolgenden, sich ohne diesen Prozeß einfacher

1) Denn es ist offenbar unmöglich, den Akkord bei ×× noch auf *C* dur zu beziehen.

2) Die Möglichkeit und das tatsächliche Vorkommen von Diskordanzschlüssen soll hiermit selbstverständlich nicht bestritten werden.

vollziehen läßt. Sprechen wir also, wie es ja gemeinhin zu geschehen pflegt, von Sext- und Quartsextakkorden schlechtweg als »Umkehrungen«, so bedienen wir uns damit eben nur einer verallgemeinernden, lediglich die häufigsten und schlichtesten Fälle in Rechnung ziehenden Redeweise. Tatsächlich aber wird man z. B. in Wagner's »Rheingold« (beim Auftreten Loge's) die den tonischen Dreiklang in *A* dur umgebenden Sextakkorde nicht als Umkehrungen des *Gis* dur- bzw. *B* dur-Dreiklanges auffassen, sondern als Alterationen von *h* : *d* : *gis* bzw. *d* : *fis* : *h*. Wir werden sie also überhaupt nicht



als Dreiklangsformen auffassen, folglich auch nicht als Konkorde, sondern als Diskorde. Und dasselbe gilt, wie es für den neapolitanischen Sextakkord geradezu die Regel ist, noch für einige andere Sextakkorde, und unter den Quartsextakkorden mindestens für jeden im ganz wörtlichen Sinne so genannten (z. B. Dominantquartsextakkord in der Kadenz). Über Konkordanz und Diskordanz aller chromatischen Dreiklangsformen aber im voraus, unter ausschließlicher Benutzung der Konkordanzdefinition selbst eine Entscheidung zu treffen, scheint mir nicht möglich. Die Konkordanz ist Sache der Strukturauffassung, und die Strukturauffassung wird bei jedem Akkord, der nicht Dreiklang in Grundstellung ist, durch den Zusammenhang, in den er gestellt ist, also durch mannigfache Umstände, die bei gleichem Akkorde verschieden sein können, bedingt. Außerhalb eines musikalischen Zusammenhanges aber gibt es keine chromatischen Dreiklänge, gibt es ja auch nicht einmal Haupt- und Nebendreiklänge.

Und so sehen wir uns denn schließlich auch zu der Frage gedrängt, ob denn innerhalb einer angenommenen Tonart alle diatonischen Dreiklänge noch in ihren Umkehrungen unter allen Umständen Konkorde sein müssen.

Ich habe schon im Vorübergehen angedeutet, daß der betonte Dominantquartsextakkord in der Stellung, die er in einer einfachen Kadenz zu haben pflegt, sicherlich als Diskord aufgefaßt werden muß; hier ist, soviel ich sehe, Hugo Riemann's Deutung allenthalben durchgedrungen. Aber auch den Sextakkord über der Dominante und vollends den über der Subdominante, beide in Dur, wird man — mindestens in der großen Mehrzahl der Fälle — nicht als Umkehrungen von Nebendreiklängen auffassen, sondern als Akkorde in Grundstellung; dann aber erfüllen sie nicht die Strukturbedingungen der Dreiklänge und sind Diskorde. Stumpf hält es sogar für möglich, den Nebendreiklang der zweiten Stufe unter gewissen Umständen als Umkehrung des Sextakkordes über der Subdominante aufzufassen. So pflege ich zwar selbst, um die tonale Funktion des Akkordes deutlich zu machen, im Harmonieunterricht zu lehren. Aber prinzipiell und auf Grund meines eigenen Eindrucks beim Hören habe ich doch neuerdings Bedenken dagegen. Der Dreiklang in Grundstellung scheint mir vermöge seiner besonderen, in Stumpf's

Formulierung scharf und klar präzisierten Struktur ein auf andere nicht mehr zurückführbarer Tonkomplex zu sein.

Ich glaube demnach, daß die Subsumtion der einzelnen Akkorde unter die Rubriken »Konkordanz« und »Diskordanz« eine Aufgabe ist, die nur geleistet werden kann, indem man die Akkorde in der praktischen Literatur selbst aufsucht, alsdann die Fülle der auf die Strukturauffassung einwirkenden Faktoren sorgsam sichtet und prüft, und schließlich von Fall zu Fall auf Grund vorsichtiger und deutlicher Analyse eine Entscheidung trifft. Leider fehlt es uns an solchen Monographien, die die Akkorde und ihre Zusammenhänge systematisch in den Werken der Meister aufsuchen und so zunächst einmal ein objektives Tatsachenmaterial herbeischaffen, noch gänzlich. Hier aber wird eingesetzt werden müssen, wenn wir über die Behandlung der elementarsten und allgemeinsten theoretischen Probleme hinaus auch zur Bewältigung der internen Harmonieprobleme und zum sicheren Aufbau einer in allen Teilen wissenschaftlich begründeten Harmonielehre vordringen wollen.

Mit Stumpf's Konkordanzbegriff aber ist dem theoretischen Lehrgebäude ein neuer Eckstein eingefügt, den die Bauleute nicht verwerfen werden. Wir wissen erst jetzt, was ein Dreiklang ist, wie wir erst durch die Verschmelzungslehre erfahren haben, was Konsonanz ist. Und alle Bedenken, die Stumpf's Konsonanzdefinition noch hinsichtlich der graduellen Unterscheidung von Konsonanz und Dissonanz oder angesichts der problematischen Gestalt des übermäßigen Dreiklanges zurückließ, sind durch seine neue Schrift, durch die Formulierung des Strukturprinzips der Dreiklänge und durch die Entwicklung des Konkordanzbegriffs endgültig, beseitigt.

Berlin. **Richard Münnich.**

Die deutschen Musiktheoretiker im 16.—18. Jahrhundert und die polnische Musik.

Das wachsende Interesse der Musikhistoriker für die polnische Volks- und Tanzmusik in Polen und besonders außerhalb desselben hat mich veranlaßt, diese Studie als eine Art Ergänzung der Forschungen anderer Fachgenossen [1]) zu veröffentlichen. Mein Thema berührt sich eng mit einer anderen Arbeit, die unter dem Titel: »Die Beziehungen der polnischen Musik zur deutschen« in nächster Zeit erscheinen wird. Da es bloß das 16. Jahrhundert behandeln wird, so glaube ich auch aus diesem Anlaß diese Studie veröffentlichen zu können.

Die Beziehungen der deutschen Musiktheoretiker zur polnischen Musik bzw. zu den polnischen Musikern beginnen eigentlich sehr früh, schon im 14. Jahrhundert (etwa 1320). Das beweist ein aus dieser Zeit stammender und von Hugo Riemann herausgegebener Traktat: »*M. Ugolini de Maltero Thuringi ad M. Franciscum Culacium Polonam doctrinae suae non quidem*

1) Vgl. Ad. Lindgren, »*Contribution a l'historire de la Polonaise*«, Congrès international d'histoire de la musique tenu à Paris 1900« (Paris 1901); J. Norlind, »*Studies i svensk folklore*« (Lund 1911); T. Norlind, »Zur Geschichte der polnischen Tänze« (Sammelbände der I.M.G., XII, 4); Alicja Simon, »Singende Muse an der Pleiße von Sperontes und die polnische Volksmusik« (in der polnischen Musikvierteljahrsschrift »Kwartalnik muzyczny«, Heft 1, Warschau 1911).

novae attamen saepius erronee interpraetatae De cantu fractibili brevis positio pro rudibus decem capitibus digestae« (cod. Lips. Thomas. 6. III)[1].

Engere Beziehungen jedoch beginnen im 16. Jahrhundert. Den Beweis liefern uns die Traktate von Martin Agricola, Heinrich Glarean, Hermann Finck. Die letzteren haben ihre bedeutenden Werke (»*Geographia*« und »*Practica musica*«) den polnischen Musikmäzenen gewidmet. Was Hermann (Finck über die polnischen Könige als Beschützer und Freunde der Künstler (besonders von Heinrich Finck) schreibt, ist aus Ambros (III) bekannt. Die anekdotischen Erzählungen über die herzlichen Verhältnisse Finck's mit König Alexander gelangten aus der »Herzpostille« V. Herberger's über Mattheson[2] zu Ambros[3]. Man hat auch die im 14. Jahrhundert lebende musikfreundliche Königin Anna, die Gemahlin Kasimir des Großen nicht vergessen, wie wir in der »Historischen Beschreibung« von W. K. Printz lesen[4]. Der letztere ist auch der einzige von deutschen Musikschriftstellern, der etwas von der polnischen Musik kennt. Er erwähnt nämlich den polnischen Lautenvirtuosen und -komponisten Diomedes Cato (etwa um 1630), den er für »den berühmptesten Musiker Pohlens . . . in dieser Zeit« hält. Sonst findet man keine Erwähnung der polnischen Musiker. Jedoch konnte man sich damals auch in Deutschland bis zu gewissem Grade über polnische Musik informieren, und zwar aus Simon Starowolski's »*Scriptorum Polonorum Hekatontas*« (Frankfurt, 1625, öfters aufgelegt), wo die Biographien einiger polnischer Komponisten aus dem 16. Jahrh. zu finden sind. Man darf annehmen, daß Sebastian Felsztyński's »*Opusculum musices*« (etwa 1515—19) in Deutschland nicht unbekannt war, da es auf vielen deutschen Bibliotheken vorhanden ist[5]. Die Werke einiger polnischer Komponisten wurden in deutschen Sammelwerken des 16. und 17. Jahrhunderts gedruckt (Szamotulski, Długoraj, Jacobus Polonus [gen. Jacques Polonois], Mielczewski)[6]. — Von deutschen Musikhistorikern des. 18. Jahrhunderts ist der Abt Martin Gerbert wohl der letzte der eine sehr allgemein gefaßte Bemerkung über die Musik in Polen in seinem Werke »*De cantu et musica sacra*« macht[7], indem er sich auf Burney's »*The present state of music in Germany, the Netherlands and Unitet Provinces*« (London 1773) bezieht.

---

1) Siehe H. Riemann's »Präludien und Studien«, 3. Band, Leipzig o. J.

2) Kleine General-Baß-Schule, Hamburg 1735, S. 2—3.

3) G. d. M., III, 369f.

4) »Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst«, 1690, S. 112. Printz schöpft seine Notiz aus »Polonia« von M. Cromer und »Pohlnisches Adler-Nest« von J. Tröster. Den größten gekrönten Kunstmäzen, König Siegmund III., erwähnen Besard in »*Thesaurus*« und M. Voigt im »*Conclave magnae artis musicae*« (Prag 1719, S. 103).

5) Siehe Eitner's »Quellenlexikon« (unter Felstin). Die Kgl. Münchener Hof- und Staatsbibliothek besitzt jedoch 1, nicht 2 Exemplare des Compendiums, was bei Eitner zu verbessern ist. — Den deutschen Bibliographen des 18. Jahrhunderts (Becker u. a.) war Felstin's Traktat bekannt.

6) Des letzteren Motetten befanden sich mit den von Bartholomäus Penkiel in der Lüneburger Michaelisschule zur Zeit des Bach'schen Aufenthaltes (vgl. den Aufsatz von Max Seiffert in Sammelbänden der I.M.G., IX, 610f.). Bach führte auch polnische Musik auf, wie bekanntlich aus seiner Eingabe an den Leipziger Stadtrat vom 23. August 1730 zu erfahren.

7) Die betreffende Stelle lautet: »D. Burney ex ore principis Sapieha Poloni refert, in Polonia musicam ecclesiasticam italicam ubique obtinere«.

Viel interessanter sind die in deutschen Traktaten zerstreuten Notizen über polnische Instrumente und polnische Volksmusik.

Martin Agricola beschreibt in »Musica instrumentalis deutsch«[1] »das Fundament der Polischen Geigen«, ein »ander Geschlecht der Geigen, Welche in Polerland gmein sind, Drauff die Saiten gestimpt die quint, und werden auff ein ander art Gegriffen / dann wie vor gelart /. Mit den negeln rürt man sie an, Drumb die Saiten weit von ein stan«. In W. J. v. Wasielewski's »Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert«[2] ist fast der ganze Passus aus Agricola zitiert und erläutert. Zu einem unzweideutigen Begriff von jenen »polischen Geigen« kann man jedoch nicht gelangen. — Mit den letzteren beschäftigt sich auch Michael Praetorius in »*Syntagmatis tomus secundus, de organographia*«[3], in den Abschnitten über viola de gamba und viola de braccio. Er schreibt: »Diese beyde Arthen werden von den Kunstpfeiffern in den Städten also unterschieden, dass sie die Violen de gamba mit dem Namen Violen: die Violen de braccio aber Geigen oder Polnische Geigeln nennen. Vielleicht daher, dass diese Art erstlich aus Polen herkommen seyn sol, oder dass doselbsten ausbündige treffliche Künstler vff diesen Geigen gefunden werden.« Diese Worte verraten zwar, daß sie im Jahrhundert des mangelnden Sinnes für Ethymologie geschrieben wurden, aber dennoch müssen wir uns wundern, daß ein Kenner der italienischen Musik, wie es eben Praetorius war, nicht auf einfacherem Wege zur Wahrheit gelangen konnte. Wenn man jedoch den Stand des Geigenbaus im Zentrum des damaligen polnischen Musiklebens, Krakau, in Betracht nimmt, so erscheinen uns die Worte von Praetorius auf falscher Voraussetzung beruhend, aber in der Hälfte richtig. Zu Ende des 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts gab es in Krakau die Geigenbauwerkstätte von Martin Groblicz, Bartholomaeus Kicker (oder Kiejcher), Martin Dobrucki, Gusman und Balthasar Dankwart (oder Dankwort)[4]. Der erstere und letzte erfreuten sich des größten Ruhmes. Groblicz erzeugte hauptsächlich die Geigen auch viole de gamba[5] (und Kontrabässe). Er stammte aus Neiße in Schlesien und war höchstwahrscheinlich entweder ein Schüler oder ein Kollege von Maggini, mit dem er möglicherweise bei Gasparo de Salo arbeitete. Seine Instrumente haben viel Ähnlichkeit mit den von Maggini[6]. Da Groblicz und seine Fachgenossen die Beziehungen mit Deutschland unterhielten, so gelangten auch ihre Instrumente in deutsche Länder, und daher wurden sie »polnisch« genannt[7]. Also wurden die »viole de braccio« — »polnische Geigeln« genannt. Diese Erklärung der unklaren Aussage von Praetorius scheint mir nicht unrichtig zu sein; sie ist wohl einzig möglich.

1) Wittenberg 1528, vgl. fol. 35, 42 f., 45—51 (R. Eitner's Neuausgabe von 1896).
2) Leipzig 1878, S. 61 ff.
3) Wolffenbüttel 1619, S. 44.
4) Die beiden letztgenannten und Groblicz waren Deutsche.
5) Vgl. die Studie von weiland M. Karłowicz unter dem Titel »Notizen über alte polnische Geigen« in »Kwartalnik muzyczny« (»Musik-Vierteljahrsschrift«), Warschau 1911, H. 1, S. 39 ff. (mit 5 Abbildungen der Groblicz'schen Geigen).
6) Karłowicz, a. a. O.
7) Noch im 18. Jahrh. gab es die Instrumentenfabrik der Groblicz'schen Nachfolger zu Warschau. Daß sie auch nach Deutschland ihre Erzeugnisse beförderten, beweist eine Bemerkung in G. S. Löhlein's »Anweisung zum Violinspielen« (2. A., Leipzig und Züllichau 1781, S. 133): »Auch hat man von Groblicz aus Warschau sehr gute Geigen.«

Zum letztenmal werden die polnischen Geigen erwähnt von Daniel Speer in seinem Traktat, betitelt »Grundrichtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der musikalischen Kunst[1]).« Wir lesen dort dasselbe, was wir schon einmal bei — Agricola gelesen haben. Es ist ein Anachronismus, denn in Polen gab es damals die Geigen mit je 2 auf einen Ton gestimmten Saiten nicht mehr.

»Der polnische Dudelsack« wird von vielen deutschen Musikschriftstellern des 18. Jahrhs. erwähnt[2]). Warum er »polnisch« genannt wurde, ist nicht klar, denn obwohl die altslawischen Ausgrabungen aus dem 8. Jahrh. beweisen, daß die Slawen schon damals das Instrument in der Form der Cornamusa kannten, so ist doch die slawische Abstammung der Sackpfeife kaum möglich[3]).

Über die Herkunft des jetzt nur bei Russen und Ruthenen (Ukrainern) gebräuchlichen Instruments »*bandura*« ist man noch jetzt im Unklaren. Der anonyme Verfasser des Artikels »Nachrichten von der Musik in Rußland« in »Wöchentlichen Nachrichten . . . die Musik betreffend«[4]) schreibt über die Bandura folgendes: »Das gangbarste Instrument ist die Pandor, auf dem (sic!) die geübtesten Ukrainer die schönsten polnischen und ukrainischen Tänze spielen . . . Sie stammt eigentlich(!) aus Pohlen oder aus der Ukraine her, woher auch die meisten und besten Pandoristen in Rußland kommen«. Man streitet heute um die Abstammung des Instruments. Die einen weisen auf Italien und Spanien, die andern auf Rußland hin. Es scheint jedoch, daß keins von diesen Ländern um das Prioritätsrecht streiten könne. Ich möchte auf Grund des philologischen Vergleichs eine andere Hypothese aufstellen und auf Arabien als Vaterland des Urtypus der Bandura hinweisen. Der arabische Historiker Ibn Duste sagt, die Slawen bedienen sich verschiedener Gattungen von »*tambur*« (außer andern Instrumenten). Al Bekri hat bei ihnen ein Instrument gesehen, welches 8 Seiten und flaches Resonanzboden hatte. Bekanntlich hatte man der »*pandora*« in jenen Ländern begegnet, die mit Arabern in Berührung traten (Spanien, Italien); in Frankreich, England und Deutschland wußte man nichts von dem Instrument. In Italien und Spanien konnte man »*tamboreta*«, »*panderete*,« »*mandurria*«, »*tabours*«, die nebst anderen Instrumenten arabischen Ursprungs daselbst gebraucht wurden. Das älteste Streichinstrument ist die arabische *rebab*, *ribeca*, *rebec*, *erbab* usf. In diesen Benennungen ist eine Metathese auffallend: *rebab* und *erbab*. Ähnliches läßt sich bei bandura bemerken: tambur und bantur (tamboreta — panderete). Es ist zu herausfordernd, um nicht endlich zum Schlusse zu gelangen, daß die ruthenisch-russische bandura aus Arabien stammt. Die Völker des russischen Ostens, die ihre Kultur aus Byzanz hernahmen, wurden durch die Vermittlung der den Arabern benachbarten Byzantiner mit der Bandura bekannt gemacht. Im Laufe der Zeit gelangte sie nach Polen, vielleicht in veränderter Form. Da die Deutschen nur durch

1) Ulm 1687, S. 92.

2) Z. B.: Henke »Der musikalische Patriot« (1741, S. 74), Meinhard Spiess »Tractatus musicus« (Augsburg 1746, S. 216), »Wöchentliche Nachrichten die Musik betreffend« (Leipzig 1776, S. 154), »Betrachtungen der Mannheimer Tonschule« (1780—81, S. 19), C. F. Cramer »Magazin der Musik« (1. Jhrg., 2. Hälfte, Hamburg 1783, S. 1034—37, Artikel »Über die Music der Slaven« usf.).

3) Vgl. auch E. Buhle's »Die Blasinstrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters«, I (Leipzig 1903, S. 50).

4) Leipzig 1776, S. 154.

Polen Bandura kennen lernen konnten, so meinten sie, daß sie »eigentlich aus Pohlen oder aus der Ukraine« herstamme.

Am interessantesten jedoch ist die Zusammenstellung der Meinungen, welche die deutschen Theoretiker über die polnischen Tänze, Polonaise und Mazurka, ausgesprochen haben. Obwohl bekanntlich die polnischen Tänze in Deutschland seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nachzuweisen sind, begegnet man doch erst im 18. Jahrh. Glossen über dieselben[1]). Im Laufe dieses Jahrhunderts ist die polnische Volksmusik in Deutschland sehr populär. »Manche richten sich nach der Taktbewegung gewisser Tänze, als *alla Pollaca*, *wie eine Polonoise*, oder *Tempo della Polaca*« schreibt Petri (a. a. O.). Man nannte das »polnischer Geschmack« (»Betrachtungen der Mannh. Sch.« 48), auch »polnischer Styl« (Mattheson). Georg Philipp Telemann (1681—1767) war vielleicht der enthusiastischste Polonäsen-Schwärmer. Im Briefe an Mattheson[2]) schreibt er: »Ferner wurde (ich) . . . wegen der Nachbarschafft, mit der Polnischen Music bekannt, wovon gestehen, dass ich viel Gutes und veränderliches darbey gefunden, welches mir nachgehends in manchen auch ernsthafften Sachen, Dienste gethan. Bey Erwehnung dieses bey der (sic!) Musicverständigen so schlecht geachteten Styli kann mich nicht enthalten, ihm ein kleines Panegyricum zu setzen:

»Es lobt ein jeder das, was ihn kann erfreun.
Nun bringt ein Polnisch Lied die gantze Welt zum springen;
So brauch ich keine Müh den Schluss heraus zu bringen:
Die Polnische Music muss nicht vom Holtze seyn.«

Wir beschäftigen uns zuerst mit den ästhetischen Meinungsinhalten der Schrifsteller. Auch hier war Mattheson der erste Wortführer. Im »Kern melodischer Wissenschaft« sagt er folgendes: »Die Polnische Art des Choraischen Styls hat absonderlich seit einiger Zeit so viel Beyfall gefunden, daß man sich nicht gescheut, die ernsthafftesten Worte und Sing-Gedichte mit Melodien nach Polnischer Weise (à la polonoise) zu versehen. Es hat auch in der That eine fremde Wirckung, und mag gleichwol ohne sattsame Kundschafft des Choraischen Styls niemand dieselbe recht zu wege bringen«[3]).

---

1) J. Mattheson »Große General-Baß-Schule« (Hamburg 1731, S. 175); J. Mattheson »Kern melodischer Wissenschaft« (Hamburg 1737, S. 25, 116f.); Lorenz Mizler »Musikalische Bibliothek« (2. Bd., 3. Tl., Leipzig 1742, S. 98); J. A. Scheibe »Kritischer Musicus« (Neue Aufl., Leipzig 1745, S. 149f.); J. Riepel »Anfangsgründe der musicalischen Setzkunst« (1. Cap., Regensburg und Wien 1752, S. 50); F. W. Marpurg »Historisch-kritische Beyträge« (Bd. 3, Stück 2, Berlin 1757, S. 135f.); F. W. Marpurg »Clavierstücke mit einem praktischen Unterricht (»Berlin 1763, 2. Bd., S. 18, 43ff.); J. Ph. Kirnberger, »Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist« (Berlin 1767); »Betrachtungen der Mannheimer Tonschule (2. Jahrg., 1. Lief., 1770, S. 44ff.); J. S. Petri »Anleitung zur praktischen Musik« (2. Aufl., Leipzig 1785, S. 159); G. S. Löhlein, »Anweisungen zum Violinspielen« (2. Aufl., Leipzig und Züllichau 1781, S. 74f.); J. P. Reichard »Musikalisches Kunstmagazin« (Berlin 1782, S. 157).

2) Grundlagen einer Ehrenpforte, Hamburg 1740, S. 175. — Auch M. Gerbert bemerkt dieses in »*De cantu et mus. sacra*« (a. a. O.): »Fuit tunc vulgare ad nos usque, imitari symphonia variarum nationum musicae genium. Seriosus vero nostra aetate in Germania Telemann singulari studio non solum, quibus Italia (quod multi, ut diximus, egerunt) sed etiam Gallia praestat, coningere elaboravit, imo etiam Polonici styli specimina dedit, qui aequisono delectari dicuntur stylo, ad nos nihil attinente«.

3) A. a. O., S. 26.

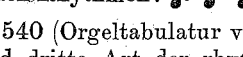
»Wenn ich etwas zu setzen oder solche Worte in Noten zu bringen hätte, darin eine besondere Offenherzigkeit und ein gar zu freyes Wesen herrschte, wollte ich keine Melodien-Gattung, denn die Polnische dazu erkiesen. Massen, meines Erachtens, hierin ein wahres Abzeichen oder Charakter und Affect beruhet. Selten lässt sich die rechte Natur und Eigenschafft eines Volks, bey desselben Lustbarkeiten und Täntzen verstecken; ob es gleich bey andrer Gelegenheit geschehen mögte«[1]. Mattheson's Worte wiederholt Mizler (a. a. O.). Dasselbe tut auch Johann Adolf Scheibe (a. a. O.), indem er Telemann's Verdienste um die Einführung der »Musikart der Pohlen« hervorhebt. Er vergißt natürlich, daß dieser »Stil« schon hundert Jahre in Deutschland bekannt war (A. Nörmiger, V. Hausmann, J. Christenius, Ch. Demantius, H. L. Hasler u. a.), denn er meint: »Es ist nur in diesem Jahrhunderte geschehen, dass wir von dieser Musikart insbesondere gehört haben; zuvor finden wir keine Spuren, daß sie in irgend einem Rufe gewesen wäre« (a. a. O.). Er bemerkt weiter ziemlich richtig, daß »diese Schreibart zwar lustig, dennoch von grosser Ernsthaftigkeit« ist. »Man kann sich derselben zu satyrischer Sachen sehr bequem bedienen. Sie scheint fast von sich selbst zu spotten, insonderheit wird sie sich zu einer recht ernsthaften und bittern Satire schicken. — Ungeachtet sie sonst nur in gewissen Täntzen beliebt gewesen, so sehen wir doch nunmehro aus der Erfahrung, dass diese Musikart zu allerhand Gelegenheiten nicht nur nützlich, sondern auch fast unentbehrlich ist« (a. a. O.). Scheibe kannte wahrscheinlich jene polnischen Volksmelodien, die eine energische Rhythmik und Moll-Tonart aufweisen; deswegen vermengt er die Worte »lustig« und »ernsthaft«. Tatsächlich findet man in polnischen Volksgesängen beides (auch in Chopin's Mazurka's, wo das »ironische« Element oft zu finden ist). — Sehr richtige Bemerkungen macht G. S. Löhlein (a. a. O., S. 757), der wahrscheinlich während seines Aufenthaltes in Danzig die Gelegenheit hatte, die polnischen Tänze kennen zu lernen. Er schreibt: »Diese polnischen Tanz-Melodien haben ihre eigentümliche Schönheit, wenn sie zumal in ihrer eigenen und nicht in der deutschen Tracht erscheinen. Sie sind schwerer zu setzen und zu spielen, als man glauben sollte. Ihr Vortrag verlangt einen gewissen Schwung, den man nur von den Pohlen selbst erlernen kann.« (Was er unter »Polonaise in der deutschen Tracht« verstand, werden wir im weiteren sehen.) Ebenso richtig äußert sich D. G. Türk (a. a. O.): »Die Polonoise, ein polnisches Nazional-Tanz-Stück im Dreyvierteltakte, von feyerlich gravitätischem Charakter. Die Bewegung der wahren Polonoisen, worin nur wenig Zwey und Dreyssigtheil vorkommen, ist geschwinder, als wir sie gewöhnlich nehmen. Ueberhaupt haben nur wenige Polonoisen, welche von den deutschen Komponisten geschrieben und in Deutschland getanzt werden, den Charakter einer ächten Polonoise«[2].

Einige Theoretiker versuchten die Polonäse der Form und dem

---

1) A. a. O., S. 117.

2) In der Fußnote zitiert er die animierten Worte Marpurg's (»Anleitung zum Klavierspielen«. 1755, S. 27): »Es wäre zu wünschen, dass man die Anfänger des Klavierspielens eher mit dieser Art von Klavierstücken (Rondo!) als mit so vielen pohlnischen Tänzen und dergleichen albernem Zeuge mehr bekannt machte«. Darauf antwortet Türk: »Über Mangel an Rondos können wir gegenwärtig wohl nicht mehr klagen; ob aber die Polonoisen im Allgemeinen ein so unfreundliches Kompliment verdienen, müssen wir den Verfasser verantwortlich machen«.

Rhythmus nach zu analysieren. Den Anfang machte wieder Mattheson[1]). Nach ihm gehört die Polonäse zur dritten Gattung »des Kammermusik-Styls«, der wiederum so viele Gattungen zählte »als (es) Arten von Täntzen in Zimmern und Sälen giebt.« Er unterscheidet die Polonäse »in gerader (sic!) und ungerader Tact-Maasse«. »Man sollte nicht meinen, was diese Melodien-Gattung für sonderbaren Nutzen hat, wenn sie in singenden Stimmen, und zwar in ihrer eigentlichen Gestalt, sondern nur auf Polnische Art und ihren Fuss angebracht wird.« »Zwar ist die Tanz-Weise der Polen nicht unbekannt, doch dürffte iedermann nicht bemerken, dass ihr Rhythmus in gerader Mensur, hauptsächlich als Spondaeus ist, mit welchem auch sogar geschlossen wird, das sonst bey keiner Melodie in der Welt geschiehet, zumal in unisono continuato.« Diese Worte beweisen uns nichts anderes, als daß Mattheson zwar die deutsche (im Ganztakt) und die eigentliche Polonäse (im $^3/_4$ Takt) unterschied[2]), daß er jedoch noch einen anderen polnischen Tanz kannte, d. i. den Krakauer Tanz (*Krakowiak*), auf den auch seine anderen Worte passen. Wie viele andere, so nannte auch Mattheson überhaupt alle polnischen Tänze »*polonaise*« (verkürzt aus »danse polonaise«). Über Spondaeus in den volkstümlichen polnischen Tänzen und Tanzgesängen läßt sich nur das sagen, daß er zu den Seltenheiten gehört; wir begegnen ihm in den Podhalanischen Weisen (bei dem Tatragebirge), und es ist ausgeschlossen, daß dieselben in Deutschland zur Zeit Mattheson's bekannt gewesen sein sollten, da sie selbst in Polen erst vor etwa 50 Jahren gewissermaßen »entdeckt« worden sind. Er kommt jedoch zuweilen im Krakowiak vor, also in diesem polnischen Tanze, der neben Mazur am meisten in Polen getanzt (noch mehr gesungen) wird. Seinen charakteristischen Rhythmen:  , begegnen wir schon gegen 1540 (Orgeltabulatur von Johannes de Lublin mit 34 Tänzen!)[3]). Die zweite und dritte Art der rhythmischen Variation macht Scheibe zum Charakteristikum der »Polonaise« im geraden Takt, indem er folgendes schreibt: »Ist der Takt gerade, so muss in der Mitten des Taktes auf das deutlichste zu merken seyn und allezeit einen besondern Nachdruck verursachen«[4]). Das ist eine wichtige Ergänzung jener Definition von Mattheson; sie beweisen uns zusammen, daß die »Polonaise in deutscher Tracht«, also im geraden Takt, ein gewissermaßen germanisierter Krakowiak sei, und daß die Bezeichnung »Polonaise« sich nicht ausschließlich auf den später »Polonaise« genannten Tanz, sondern auf polnische Tänze überhaupt beziehe[5]).

Mattheson wußte ferner nicht genau die Mazurka- und Polonäsen-Rhythmen zu unterscheiden, wie aus folgenden Worten aus »Kern mel. Wiss.« (a. a. O.) hervorgeht: »Bey ungerader Zeit-Maasse verändert sich

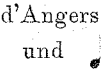
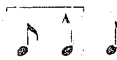
1) Kern melodischer Wissenschaft, 25, 116 f.

2) Bekanntlich sind die Polonäsen von Bach, Händel und vielen deutschen Komponisten des 18. Jahrh. nur im $^3/_4$-Takt geschrieben.

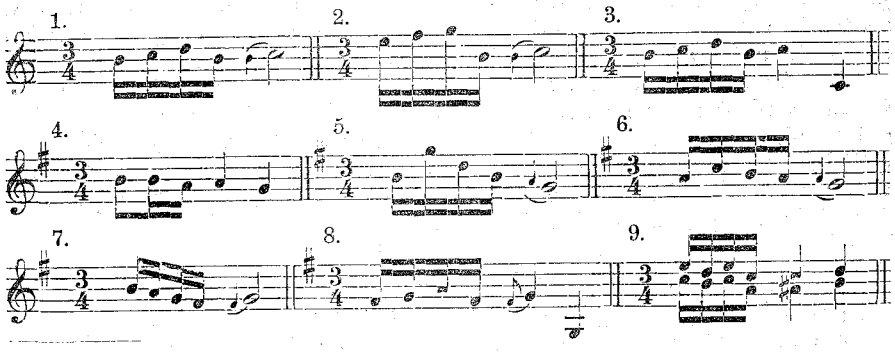
3) S. auch »Der Polnisch Tantz« in H. Newsidler's. »Ein new künstlich Lautten Buch (1544)«, Takt 3, 9, 20, 24 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich XVIII, 2, S. 53); auch G. Picchi's »Balli d'Arpicordo« (1621), von O. Chilesotti bei Ricordi herausgegeben.

4) »Kritischer Musikus«, 149 f.

5) Ebensowenig »Polonäse« sind manche jener polnischen Tänze im $^3/_4$-Takt (Mazurka und Kujawiak), die in Deutschland und Skandinavien (s. T. Norlind's »*Studier in svensk Folklore*«, Notenbeilage) zuweilen »Polonaise« genannt werden.

dieser Spondaeus in den Jambum, so dass bey der andern abers eine kurtze und eine lange, nemlich eine viertel und ein halber Schlag, auch in einem Ton, das Regiment führen. Ich sage hauptsächlich, denn diese Rhythmen werden gleichwol mit andern untermischet . . .«[1]). Jambus ist bekanntlich ebenso in Mazurka und Kujawiak wie in der Polonäse zu finden; in beiden erstgenannten hauptsächlich in Melodiekadenzen, in den Polonäse dagegen am meisten in der Mitte der Perioden. Daß die Mazurka schon nach 1650 außerhalb Polens bekannt sein könnte, beweist uns der sog. Codex Milleran in der Bibliothek des Konservatoriums in Paris, wo sich ein mit »*ballet polonais*« bezeichneter Tanz befindet, der vom französischen Musiker Gallot d'Angers stammt[2]). Die charakteristischen Mazurkarhythmen: und  sind in dem winzigen Stückchen auch vorhanden. In Deutschland finden sich erst 1752 die Spuren einer Bekanntschaft mit diesem Tanz, worauf wir noch später zurückkommen werden. — Deutlicher äußert sich Scheibe über den Jambenrhythmus in der Polonäse: »Ihre (d. i. der Polonäse) Haupteigenschaft besteht insonderheit in einer sehr richtigen Beobachtung der Rhythmen und dann in der deutlichen Bemerkung der Abschnitte der Takte. Die Melodie muss also allemal in einer gewissen Anzahl der Takte bis ans Ende fortgehen.« »Ist aber der Takt ungerade, so müssen sich die beiden letzten Theile desselben jedesmal von dem ersten auf eine recht empfindliche Art unterscheiden; sie müssen sich so nachdrücklich heben, dass auch der allerunempfindlichste Zuhörer in Bewegung muss gebracht werden«. Das weist natürlich nur auf die auch von Marpurg demonstrierte rhythmische Figur:  , in deren erstem Teil sich ein Jambus befindet; oder auf und wo sich doch die beiden letzten Teile von dem ersten auf eine recht empfindliche Art unterscheiden«.

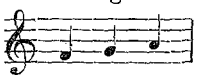
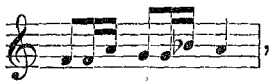
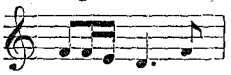
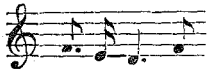
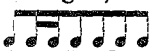
Marpurg macht feinsinnige Bemerkungen über die Kadenzen in der Polonäse[3]). Er sagt, daß der »Cadenzschritt« auf die zweite Viertelnote fällt und gibt folgende Beispiele:



1) Was Mattheson überhaupt über polnische Tänze schreibt, das finden wir auch in Mizler's »Musikalische Bibliothek« (S. 98).

2) Vgl. die von H. Opienski herausgegebene Musikbeilage zu »Kwartalnik muzyczny«, Heft 1.

3) Kritische Briefe II, 1763, S. 18, 43 ff.

Er begeht jedoch später einen Widerspruch, indem er sagt, daß in keiner eigentlichen Polonäse »sich folgende Arten von Absätzen und Kadenzen hören lassen«, und gibt das 4.—6. von obigen 9 Beispielen. Von diesen Kadenzbildungen meint er: »alles dieses überlässet sie (d. i. die eigentliche Polonäse) der deutschen Polonoise«. Richtig jedoch sagt er, daß die Polen »gerne alle . . . Clauseln ihrer Tänze in ihrer Haupttonart schließen, ohne die erste nach Menuettenart in die Quinte gehen zu lassen«. Die Mazurka macht hier bekanntlich eine Ausnahme; selten auch Krakauer Tanz. Ebenso unrichtig ist folgende Behauptung: »Die eigentliche Polonoise, in dem heutigen in Pohlen herrschenden guten Geschmack verträgt nicht das Metrum der Achttheilsnoten mit den darauf folgenden zwey Sechzehntheilen . . ., welches Metrum gehört für die deutsche Polonoise«. Es gibt eine Masse von Polonäsen aus der Zeit vor und nach Marpurg, die gleich am Anfang mit genau demselben Rhythmus einsetzen. Er bildet sogar eine Art Verzierung auch in der Mitte des Motivs. Statt:  hört man oft:  , wie z. B. in der Kościuszko-Polonäse; oder  statt  , wie in Ogiński-Polonaise. Auch in Kadenzen begegnet man mit ähnlicher Figur; sie bildet ja doch einen Teil des rhythm. Schema dieses Tanzes:  . Wir begegnen ihm schon gleich am Anfang des 18. Jahrhunderts[1]). Daß Marpurg keinen ganz klaren Begriff von der Polonäse hatte, beweist der Tanz, den er in seinen »Kritischen Briefen«[2]) als einen »polnischen Bauerntanz« veröffentlicht; indessen ist es eine wirkliche Polonäse, und als solche wurde sie nie von den polnischen Bauern getanzt. Davon weiß Johann Friedrich Reichardt, der im »Musikal. Kunst-Magazin«[3]) richtig bemerkt, daß die Polonäse »erst in späteren Zeiten, bey der aristokratischen Regierungsform entstanden, erst nur Tanz der Edlen gewesen und so hernach unters Volk gekommen«. — Daß ein »triomässiges Spielen« den polnischen Tänzen fremd war, wird man Marpurg beipflichten können; die Ausnahme bildet aber die Polonäse, und zwar diese Form derselben, die nach 1750 üblich war; es geschah wahrscheinlich unter dem Einfluß des Menuetts.

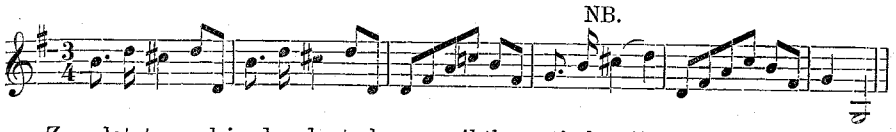
Zu Ende des 18. Jahrh. scheint man in Deutschland die »Polonaise« im Ganztakt nicht mehr zu kennen. D. G. Türk[4]) kennt nur »die Polonoise, ein polnisches National-Tanzstück im Dreivierteltakte, von feyerlich gravitätischem Charakter. Die Bewegung der wahren Polonoisen, worin nur wenig Zweiunddreißigtheile vorkommen, ist geschwinder als wir (d. i. in Deutschland) sie gewöhnlich nehmen«[5]).

---

1) Vgl. T. Norlind's »*Studier i. sv. folkl.*« (Musikbeilage).
2) S. 46.
3) I. Berlin 1782, S. 157.
4) »Klavierschule«, Leipzig und Halle, 1789, S. 402.
5) Ergänzungshalber erwähnen wir noch J. Ph. Kirnberger's kleines Büchlein unter dem »Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettenkomponist« (Berlin 1757), »vermittelst wessen auch ein Unerfahrener in der Musik sich so viele Polonoisen . . . componieren kann, als er nur verlangt«. Der Verf. versichert, daß

Die erste Erwähnung von *Mazur* finden wir in Josef Riepel's »Anfangsgründen zur musikalischen Setzkunst« (1752, S. 50). Über die Erwähnung geht der bayrische Theoretiker nicht hinaus. Erst F. W. Marpurg gibt eine ungefähre Definition (»Clavierstücke mit einem praktischen Unterricht«, 1762, S. 24): »Die Masure (sic!) der Pohlen ist hauptsächlich nichts andres, als dem Nahmen nach von der Musette der Frantzosen unterschieden. Man (!) beschreibt sie als eine Tanzkomposition, die insgemein mit eben demselben fortdauernden Basston, oder mit den brechenden Oktaven dieses Basstons begleitet wird. Die Pohlen haben die Gewohnheit, in ihren Polonoisen, besonders im zweiten Teile, etliche Tacte vor dem Ende Masurenpassagen anzubringen«. Es wäre natürlich zwecklos den Vergleich mit Musette zu widerlegen; Marpurg's Behauptung beruht lediglich darauf, daß ebenso in der französischen Musette wie in Mazurka und zuweilen auch in Krakowiak und Polonäse die pastoralen Dudelsack-(Musette-)Harmonien, also die liegenden Baßquinten und -oktaven, die man in Deutschland auch »Murky-Bässe« nannte, zu finden sind.

Das Marpurg die Mazurka bekannt war, beweist uns ein Beispiel aus seinen »Kritischen Briefen« (1763, S. 43 f.):



Zum letztenmal in der deutschen musiktheoretischen Literatur des 18. Jahrhunderts wird die Mazurka in der »Klavierschule« (1789, S. 403) von D. G. Türk erwähnt.

München. **Adolf Chybiński.**

Sommaire de la Revue musicale mensuelle S. I. M.

(Août-Septembre.)

Les premiers sonatistes français, par **Marc Pincherle.**

Etude comparée de la technique du violon au XVIIe siècle, en France, en Allemagne et en Italie; tessiture, doigtés, positions et coups d'archet fondamentaux et secondaires. (A suivre.)

L'art et la Prédestination, par le Comte **H. de Fitz James.**

La question wagnérienne est une de celles qui se posent en tous temps et en tous pays, chaque fois qu'un grand novateur artistique se trouve aux prises avec la masse incompréhensive et inerte qui forme le fond du grand public. En face de l'œuvre géniale, il faut des auditeurs de génie; les détracteurs de Wagner en 1861 sont depuis longtemps tombés dans l'oubli, tandis que ses admirateurs de la première heure s'acheminent déjà vers l'immortalité.

La Musique de chambre en France, par **P. Landormy.**

On admet généralement que la Renaissance de la musique de chambre en France ne date que de 1870. M. Landormy démontre que bien avant 1850, des

---

»die ächte Setzart der polnischen Täntze darin herrschet und daß keine Figur darinnen befindlich ist' von der er nicht überzeigt wäre, dass sie dem Geschmacke der Pohlen gemäss sey«. Über Kirnberger's Aufenthalt in Polen siehe M. Seiffert's Aufsatz in V. f. Mw.

Sociétés de Quatuors, formées d'artistes de grande valeur, jouaient déjà des œuvres françaises. La Société Nationale, fondée en 1871, ne créa pas un mouvement nouveau, mais vint coordonner les efforts d'une foule de musiciens, déjà conscients de leur idéal.

La Musique au Congo, par le Dr Daniel.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Wintersemester 1911/12.

Basel. Prof. Dr. K. Nef: Berlioz und Liszt als Programmkomponisten und ihre Schule, 1 Std.; Übungen: Lektüre von Quellenschriften zur Theorie und Geschichte der Programmusik und Analyse ausgewählter Kompositionen, 2 Std.; Einführung in den musikalischen Teil des deutsch-schweizerisch reformierten Kirchengesangbuchs, 1 Std.

Berlin. O. Prof. Dr. H. Kretzschmar: Geschichte der Oper, 4 Std.; Einführung in die Musikgeschichte, 1 Std.; Übungen im musikhistorischen Seminar, 2 Std. — Prof. Dr. M. Friedländer: Allgemeine Geschichte der Musik des 16. Jahrhunderts, 2 Std.; Beethoven, 1 Std.; Übungen, 2 Std. — Prof. Dr. O. Fleischer: Klassische Musikperiode Deutschlands, 2 Std.; Musikgeschichte Deutschlands im 19. Jahrhundert, 1 Std.; Übungen, 1 Std. — Prof. Dr. J. Wolf: Musikgeschichte Italiens im 16. Jahrhundert, 2 Std.; Musikalische Liturgik, 1 Std.; Lektüre musiktheoretischer Schriften des Mittelalters V, im musikhistorischen Seminar, $1^1/_2$ Std.; Übungen zur musikalischen Schriftenkunde I, ebenda, $1^1/_2$ Std.

Bern. Prof. C. Heß-Rüetschi: Richard Wagner, 2 Std.

Bonn. Dr. L. Schiedermair: Geschichte der Sinfonie vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, 2 Std.; Übungen, 2 Std. — Prof. Dr. L. Wolff: Einführung in die musikalischen Formen, 2 Std.

Breslau. Prof. Dr. O. Kinkeldey: Geschichte des Liedes, 2 Std.; Übungen, $1^1/_2$ Std.

Cöln (Handelshochschule). Dr. Gerh. Tischer: Musikalische Probleme der Gegenwart, 1 Std.

Darmstadt. Prof. Dr. Wilibald Nagel: Das deutsche Lied in seiner Entwicklung vom 18. Jahrhundert an bis auf Hugo Wolf; Geschichte der Programmusik; Geschichte der Klaviermusik von J. S. Bach bis auf die Gegenwart.

Erlangen. Universitätsmusikdirektor Prof. Öchsler: Das evangelische Kirchenlied in musikalischer Beziehung, 1 Std.

Freiburg (Schweiz). O. Prof. Dr. P. Wagner: Musikgeschichte vom 12. bis 17. Jahrhundert, 2 Std.; Elemente des gregorianischen Gesanges, 2 Std.; Übungen, 1 Std.

Freiburg (i. B.). Universitätsmusikdirektor Hoppe: Allgemeine Vorlesung über ausgewählte Kapitel in der Musikgeschichte.

Gießen. Universitätsmusikdirektor Prof. Trautmann: Vergessene und vernachlässigte Musikliteratur, 1 Std.

Greifswald. Universitätsmusikdirektor Prof. Zingel: Richard Strauß und sein Rosenkavalier; Mozart und seine Zauberflöte, 1 Std.

Halle a. S. O. H.-Prof. Dr. H. Abert: Geschichte und Theorie der altgriechischen Musik, 1 Std.; Geschichte der Oper, 3 Std.; Übungen: Lektüre von Plutarch's *De musica*, 1 Std.; Collegium musicum, $1^1/_2$ Std.

Heidelberg. Prof. Dr. Phil. Wolfrum: Das evangelische Kirchenlied in musikalischer Beziehung, 1 Std.

Kiel. Dr. A. Mayer-Reinach: Geschichte der Oper und des musikalischen Dramas, 2 Std.; Übungen aus dem Gebiet der Geschichte der Notenschrift, 1 Std.

Königsberg. Fiebach: Geschichte des Volksschulgesanges, besonders für Theologen; Bach und Händel.

Kopenhagen. Prof. Dr. A. Hammerich: Richard Wagner, sein Leben und seine Werke.

Leipzig. O. H.-Prof. Dr. Hugo Riemann: Rezitativ, Arioso und Arie im 17. Jahrhundert (von Caccini bis Scarlatti), 2 Std.; Ludwig van Beethoven, 2 Std.; Collegium musicum (musikwissenschaftliches Seminar): a) Paläographische Übungen (Entzifferung alter Notierungen); b) Einführung in die Theorie der Musik (Satzlehre, Analyse, Bearbeitung älterer Musikwerke); c) Vorträge und Referate der Mitglieder, 2 Std.; Histor. Kammermusikübungen (unter Leitung von Dr. Schering), 2 Std. — Prof. Dr. A. Prüfer: Franz Liszt, sein Leben und seine Werke, 2 Std.; Zur Vorbereitung auf die Bayreuther Bühnenweih-Festspiele im Sommer 1912: I. Der Ring des Nibelungen von Richard Wagner, 2 Std.; Übungen: Lektüre von Franz Liszt's gesammelten Schriften. — Dr. A. Schering: Die Musik in der Kulturgeschichte des Abendlandes seit dem Mittelalter, 2 Std.; Instrumentenspiel und Instrumentalmusik im Zeitalter der Renaissance, 2 Std.; Übungen: Lektüre ausgewählter Kapitel aus Schriften über Musik der letzten fünf Jahrhunderte, $1^1/_2$ St.

Marburg. Universitätsmusikdirektor Prof. Jenner: Johannes Brahms, Leben und Werke, 1 Std.

München. O. Prof. Dr. A. Sandberger: Beethoven's Leben und Werke, 4 Std., Übungen, 1 Std. — Prof. Dr. Th. Kroyer: Führende Geister der Tonkunst im 16., 17. und 18. Jahrhundert, 2 Std.; Stilkritik aus dem Bereich der mittelalterlichen Polyphonie bis zum Zeitalter der Niederländer, 2 Std. — Dr. E. Schmitz: Die Musik der Trouvères, Troubadours, Minne- und Meistersinger, 2 Std.; Richard Wagner's Leben und Werke, 2 Std.; Übungen zur Ästhetik der Instrumentalmusik mit Versuchen in der musikalischen Hermeneutik, $1^1/_2$ Std.; Einführung in die Musikgeschichte der Antike mit Lektüre von Quellenwerken, $1^1/_2$ Std. — Prof. Dr. v. d. Pfordten: Mozart, 4 Std.

Münster. Lector Cortner: Charakteristik des Chorals; Die Editio Vaticana nebst Übungen); Choralkunde (nebst Übungen).

Neuchâtel. W. Schmidt: Histoire de la musique: Beethoven, 2 Std.

Posen (Kgl. Akademie). Universitätsmusikdirektor Prof. K. Hennig: Deutsche Musik und Romantik im 19. Jahrhundert, 1 Std.; Übungen (Besprechung über Hauptwerke der Romantik), 1 Std.

Prag. O. Prof. Dr. H. Rietsch: Joh. Seb. Bach als Vokalkomponist, 2 Std.; Der musikalische Bau des älteren deutschen Volksliedes, 1 Std.; Übungen, $1^1/_2$ Std. — Universitätsmusikdirektor Schneider: Die kunsthistorische Entwicklung des deutschen Männerchores, 4 Std.

Straßburg. Prof. Dr. O. Ludwig: Einführung in die Musikgeschichte, Quellenkunde, 2 Std.; Geschichte der mehrstimmigen Musik bis 1500, 2 Std.; Übungen, 1 Std.

Wien. O. Prof. Dr. G. Adler: Beethoven, 3 Std.; Übungen im musikhistorischen Institut, 2 Std. — Prof. Dr. R. Wallaschek: Die musikalischen Formen der Klassiker (Haydn bis Schubert), 3 Std. — Prof. Dr. Dietz: Lully und Scarlatti, 3 Std.

Zürich. Dr. E. Bernoulli: Einführung in die neuere Musikgeschichte außerdeutscher Länder, 1-2 Std.; Protestantische Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts, 1 Std. — Prof. Dr. E. Radecke: Geschichte der romantischen Oper, 1 Std.

Vorlesungen über Musik.

Chemnitz. Dr. A. Heuß-Leipzig im Chemnitzer Ephoralverband für kirchliche Musik: Händel's biblische Oratorien.

Leipzig. Dr. A. Schering in den Leipziger Hochschulkursen einen Zyklus von Vorträgen: Richard Wagner und der Kampf um die Zukunftsmusik.

Liége. Dr. Dwelshauvers in der Ecole libre de musique: L'histoire générale de la musique et les éléments d'esthétique musicale, $1^1/_2$ hrs. (1er oct. au 30 juillet).

Notizen.

Finnland. Das allgemeine finnische Musikfest der Volksaufklärungsgesellschaft fand in Hämeenlinna (Tawastehus), 29. Juni bis 2. Juli statt. Dieses Fest bedeutet einen Wendepunkt für das Musikleben unserer breiteren Volksschichten, indem nun zum ersten Male ein umfangreiches Meisterwerk von den zum Fest versammelten Chören vorbereitet und gemeinsam aufgeführt wurde. Als Bahnbrecher diente Haydn's Schöpfung, in sorgfältiger, von mehreren Dichtern und Musikern gemeinsam ausgearbeiteter finnischer Übersetzung. Der Chor bestand aus ca. 300 Sängern; im Orchester spielten ca. 45 Musiker, die aus verschiedenen Landesteilen sich für das Fest zusammengefunden hatten. Das Werk wurde von Prof. Robert Kajanus geleitet; die Ausführung war (nach nur zwei Proben) überaus erfreulich, die Chöre wirkten einheitlich, der Gesamteindruck hatte etwas Hinreißendes in seiner Neuheit. Die »Schöpfung« wurde zuerst, wegen regnerischen Wetters, in der Kirche, aber am folgenden Tage im Freien gesungen, vor einem Publikum von über 10000 Menschen. Ein großer Teil der aus den Provinzen zusammengeströmten Zuhörerschaft hatte noch nie Orchestermusik gehört, weshalb auch die dem Fest eingefügten Orchesterkonzerte eine besondere Bedeutung hatten.

Auch das allgemeine Festprogramm und die dabei veranstalteten Privatkonzerte boten diesmal manches Bemerkenswerte und gegen das Frühere Fortschreitende. Unter den Preisbewerbungschören ist die hervorragend schöne Komposition von Toino Kunla, »Beim Sonnenaufgang« (*Auringon noustessa*) zu nennen, die an einen a cappella-Chor bedeutende Anforderungen stellt. Unser Elitechor »*Suomen Laulu*« (Dir. H. Klemetti) nahm selbstverständlich nicht teil am Preisbewerb, sondern gab drei eigene Konzerte, wo u. a. die Motette von J. S. Bach »Jesu meine Freude« (in finnischer Übersetzung) und mehrere alte Schulgesänge (aus den »*Piae Cantiones*«) gesungen wurden.

Am letzten Festtage (Sonntag) wurde in der Kirche ein Festgottesdiens gefeiert, dessen musikalische Gestaltung von Dr. Ilmari Krohn geordnet und mit Hilfe des Stadtkantors Arwi Lindroos ausgeführt wurde. Das Hauptgewicht war dabei auf den Wechselgesang zwischen gemischtem und Unisono-Chor (nebst Gemeinde) gelegt. Es wurden auch mehrere dem ernsten geistlichen Volkslied entnommene nationale Choralmelodien, sowie manche Meßgesänge aus der neuen liturgischen Vorlage angewendet. Am Altar dienten vier Geistliche, von denen das Gloria und Benedicamus dreistimmig angestimmt wurden, die Melodie in der Mitte, vom Tenor und Baß umrankt. Auch »*Suomen Laulu*« beteiligte sich an der Ausführung mit a cappella-Gesängen bei dem Höhepunkte der Feier (Gradual, Sanctus und Kommuniongesang).

So enthielt denn dieses Fest in mehrerer Hinsicht Neues und Anregendes für unsere Verhältnisse, und es fehlen nicht die Anzeichen, daß manches davon das Musikleben verschiedener Orte in nachhaltender Weise befruchtet hat.

Halle a. S. An der hiesigen Universität wurde der Grundstock zu einer musikwissenschaftlichen Fachbibliothek gelegt. Des weiteren wurde die Universität von einem Mitgliede der medizinischen Fakultät durch die hochherzige Stiftung eines Cembalos erfreut, das vor allem den Übungen des unter Leitung von Prof. Dr. Abert stehenden *Collegium musicum* zu gute kommen soll. Das Instrument wurde von Herrn Paul de Wit in Leipzig bezogen.

Leipzig. Das *Collegium musicum* der Universität Leipzig hat für das Wintersemester 1911|12 folgendes, ebenso interessantes wie reichhaltiges Programm aufgestellt:

Am 9. November: Ricercar für 4 Streichinstrumente von Gregor Aichinger) Fuge über das Thema: »Ein feste Burg« von M. Prätorius; Kanzone für 4 Streichinstrumente von J. Staden; »Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr« und »Frohlocket mit Händen«, geistliche Konzerte für eine Singstimme und 2 Violinen von H. Schütz; Kanzone für 5 Streichinstrumente von Joh. Herm. Schein.

Am 23. November: Pavane und Courante für 3 Streichinstrumente von S. Scheidt;

»Wer wegen seiner Sünden«, »Ist es unsrer Saiten Werk« und »Soll denn schönste Doris« von H. Albert; Pavane und Galliarde für 4 Streichinstrumente und Cembalo von C. Farina; »Wohl dem, der den Herren fürchtet«, Dialog für Sopran, Baß und 5 Streichinstrumente von Chr. Bernhard.

Am 7. Dezember: »Als er von ihr scheiden mußte«, »Er betrachtet bey sich seiner Liebsten schöne Gestalt« und »Zu Lob der Edlen und Freyen Kunst der Music«, 3 Lieder für eine Singstimme und Cembalo von Gabr. Voigtländer; Klaviersuite: »Auf die Mayerin« von Joh. Jak. Froberger; »Laßt uns den Herren preisen« und »O Ewigkeit, o Donnerwort« von Joh. Schop; »Des Frühlingszeit bringt Lust und Freud«, »Adonis Tod bringt mich in Not«, »Der Unbestand ist ihr verwandt«, »Der beste Wein kommt von dem Rhein«, »Ein Freund, ein Trunk, ein Lied, ein Sprung«, 5 Lieder von A. Krieger; Suite für 5 Streichinstrumente aus der »Studentenmusik« von Joh. Rosenmüller.

Am 21. Dezember: Weihnachtssinfonie für 2 Violinen und B. c. von Giuseppe Valentini; »Sei gegrüßt, Maria«, geistliches Konzert für Sopran, Alt und 5 Streichinstrumente von H. Schütz; »Maria, gegrüßest seist du«, Dialog für Sopran, Tenor und 4 Streichinstrumente von A. Hammerschmidt; »Ein kleines Kindelein«, Arie für Sopran und 5 Streichinstrumente von F. Tunder; »Gegrüßest seist du, holdselige«, Dialog für Sopran, Tenor und 2 Violinen von M. Weckmann; Weihnachtssinfonie für Streichquartett, 2 Violinen und Cembalo von Fr. Manfredini.

Am 11. Januar 1912: Sonate für 5 Streichinstrumente von Joh. Erasm. Kindermann; »Nun wohl auf ihr meine Sinnen«, Lied für Sopran und 3 Streichinstrumente und »Gehe aus auf die Landstraße«, Solokantate für Alt und 3 Streichinstrumente von Joh. Rud. Ahle; »Herr, ich lasse dich nicht«, Solokantate für Tenor, Baß und 6 Streichinstrumente von D. Buxtehude; »Wie bist du denn, o Gott, in Zorn«, Solokantate für Baß und 4 Streichinstrumente von Joh. Ph. Krieger; Sonate für 5 Streichinstrumente von Fr. Biber.

Am 25. Januar: Ein musikalischer Abend am Hofe Friedrich des Großen (geb. 24. Januar 1712). Arioso aus einem Konzert für Flöte und Streichquartett von Joh. J. Quanz; Trio für Oboe, Violine und B. c. von Joh. G. Graun; Flötenkonzert in *G*-dur von Friedrich II.; Klavierkonzert in *D*-dur von K. Ph. E. Bach.

Am 8. Februar: Sonate für 4 Streichinstrumente und Cembalo von Giovanni Valentini; »*Voglio di vita*«, Arie für Tenor mit Basso ostinato von Benedetto Ferrari; Concerto grosso (*F*-moll) und »*Ho una pena intorno al core*«, Kammerkantate für Sopran und Cembalo von Al. Scarlatti; Triosonate (*H*-moll) von A. Caldara; »*Fuori di sua capanna*«, Kammerkantate für Sopran mit obligater Flöte von Jakob Greber.

Am 22. Februar: »*Enfin il est en ma puissance*«, Recitativ für Sopran aus »*Armide*« von J. B. Lully; Konzert für 6 Streichinstrumente von J. Ph. Rameau; Capriccio, Scherzo und eine Klaviersonate von D. Scarlatti; »*Le mie smanie*«, Arie für Sopran und Streichquartett aus »*Fetonte* von N. Jommelli; »*E pur bella la Cechina*«, Arie für Tenor und Streichquartett aus »*La buona figlia*« von N. Piccini.

Am 7. März: Suite für 4 Streichinstrumente (1685) von J. Scheiffelhut; »Die Zeit verkehret, was uns beschweret«, »Geduld kann überwinden, will sich Unglücke finden«, 2 Lieder für Sopran und 2 Violinen; Orchestersuite für 5 Streichinstrumente von Ph. H. Erlebach; Biblische Historie: »Der Streit zwischen David und Goliath«, Klaviersonate von J. Kuhnau; »Soll ich meinen Schäfer missen?«, »Gib mir Ruh' und Herze wieder«, »Edle Freiheit, mein Vergnügen«, »Ich bin nun, wie ich bin«, 4 Lieder aus der Sammlung: »Singende Muse an der Pleiße« von Sperontes.

An einem noch zu bestimmenden Sonntage des Semesters führt das *Collegium musicum* 11—12 Uhr vorm. in der Aula der Universität folgende Werke auf: 2 Intraden und eine Galliarde (1601) von H. L. Hasler; Pavane und 4 deutsche Tänze (1604) von M. Franck; Courante (1610) von Johann Staden; Variationensuite (1611) von Paul Peurl; Pavane (1616) von Barth. Prätorius; Variationensuite (1607) von J. H. Schein.

Am 5. November starb ganz plötzlich Prof. Arthur Smolian, ein gediegener Musikschriftsteller und trefflicher Musiker. Er brachte der älteren Musik und unserer Gesellschaft ein warmes Interesse entgegen, hielt auch in der Leipziger Ortsgruppe Vorträge. Besonders für Liszt ist Smolian warm und verständig eingetreten.

London Congress. The following are English abstracts (in continuation) of all the papers furnished for the London Congress (29 May—3 June 1911), alphabetically arranged under authors' names:—

(29) The Influence of Secular Idiom upon English Church Music. Paper in English, in Section IV. By Dr. William Henry *Hadow*, Armstrong College, Newcastle-on-Tyne.

The paper indicates the course of Church Music from Dunstable to the "Westron Wynde" Masses of Tye and Taverner—Then came the reforms of Cranmer, which unexpectedly prepared the way for the use of secular songs in psalmody: —*e.g.*, the use of the tune "Greensleeves" as a hymn—Next followed the interrelation of sacred and secular idiom in the Madrigalian period, and the gradual change to more expressive treatment of the sacred text—After the Puritan period this developed into dramatic treatment of Anthems and Services at the Restoration, further developed by the twin-growth of Opera and Oratorio. Under the best traditions this was maintained at a high level of artistic dignity, though artistic purity was sometimes sacrificed; but when English Church Music began to decay the secular influence proved to be a serious bane—At its worst this took shape in the Church Music of 1860-80, which was saturated with the style of the sentimental part-song—From 1880 onwards the improvement began, and has continued to the present day—The secular idiom is not banished, it is even within certain definite limits encouraged; but there has come a reaction against triviality and sensationalism which augurs well for future progress.

(30) Musical Relations between England and Denmark in the XVII. Century. Paper in English, in Section I. By Dr. Angul *Hammerich*, Copenhagen.

The musical relations between England and Denmark began already towards the close of the 16th Century, when English composers, players, and musicians often visited Denmark, performing before the King and his Court—Amongst these companies may be mentioned that under William Kemp, the friend of Shakespeare which appeared in 1586 at the castle of Kronborg, near Elsinore, this explaining the exact information of the Danish Castle shown by Shakespeare in "Hamlet"—In the 17th Century the musical relations became still more active between the two countries, the reasons for this increased activity being partly musical, partly political—England stood at a climax of development in Art at this period, attracting the attention and interest of all foreign countries by a luxuriant harvest, literary and musical—The political reasons were based upon the near family relations of the reigning houses of the two countries, King James I having married Queen Anne, the sister of the Danish King—This King, Christian IV. of Denmark (1588-1648), was very much interested in music—He patronized the art of both native and foreign origin, and supported a large and in all points efficient Court Band, which could compete with the best in the world—He also himself supported young Danish artists studying in foreign countries, often for a number of years at a time—Known generally throughout the world as an authority, he drew foreign talent to his Band in Copenhagen, amongst them many English composers and performers—Amongst these latter were the famous lute-player and composer, John Dowland, made immortal in a sonnet by Shakespeare—He was a member of the Danish Royal Court Band for eight years (from 1598-1606) for a salary equal to that paid to an Admiral of the Realm—A number of his compositions were composed in Denmark; thus two books of "Songs or Ayres for the Lute", and a part of his celebrated "Lachrymæ or Seaven Teares-Pavans", dedicated to Queen Anne, the Danish King's sister—Of numerous other English musicians appointed to the Court Band of the Danish King may be specially mentioned:—he gambist

John Norcome, 1599-1601; the lutist Thomas Cuttings, 1608-10; the composer and gambist William Brade, three times appointed, viz. in 1594-96, 1599-1606, 1620-22 the violist John Stanley, 1620-21; the harpist Darby Scott, 1631-34; the violist Thomas Simpson 1622-25; the pipe and tambour player John Price 1634—After the death of Christian IV. (1648), this relation between the two countries gradually ceased.

(31) Documents relating to Abbé Georg Joseph Vogler. Paper in German, in Section I. By Carl Fredrik *Hennerberg*, 17 Grefgaten, Stockholm.

The history of the life of Abbé G. J. Vogler is very little known during the period 1786-1799, when he lived in Sweden as conductor of the Royal Orchestra and teacher to the Crown Prince. The two most complete biographies of Vogler, namely those by John Henry Mee, in Grove's "Dictionary of Music", and von Schafhäutl, "Abt G. J. Vogler", etc. (Augsburg, 1888), give scanty information for the above-mentioned period. This paper presents documents (partly consisting of compositions and letters in autograph, illustrations, etc.), which are to be found in Swedish archives and Swedish literature, and hitherto unknown.

(32) International Voice-training. Paper in English, in Section VI. By C. *Karlyle*, 84, Goldhurst Terrace, London, N.W.

The Training of the Voice as a matter of general human culture and of national importance—Nationalism and Voice—Voice in speech and in song—Beauty and correctness—Musical qualities of languages—Language considered from the point of the voice trainer—National methods of training voice—The old Italian method, its principles, foundations and practical precepts—Tradition and historical research—The teaching of the bel canto of to-day—Ruling ideas and social conditions of the age and voice training—Voice training in relationship to musical style—The scientific and the artistic basis—Principles and methods—Nationalism in modern methods—The international standpoint—Ideals, criterions and standards.

(33) Some Characteristics of British Folk-Song. Paper in English, in Section II. By Frederick *Keel*, 207, Castelnau, Barnes, London, S.W.

England: Tunes up to 16th century—Lyrical, narrative, and dancing tunes—Folk-Songs in ballad operas—Neglect of modal tonality—Modal tunes and pentatonic airs—Tunes spoilt through ignorance of modes—Vagueness of tonality—Irregular time-measures—Melodic outline and structure. Wales: Awakened interest in Folk-Song—Difference in songs of North and South Wales—Penillion-singing: the two methods—First collection of Welsh Folk-Songs—Influence of the harp on songs. Scotland: Early music on pentatonic scale—Other scales—Highland and Lowland music contrasted—The "Scotch snap"—Gaelic music—Folk-Song in the Hebrides and the Isles. Ireland: Wealth of Folk-Song—Its great variety and charm—Chief characteristics of time—Melodic structure—Dance tunes—Narrative airs.

(34) Rhythmical construction of Folk-Songs of the Ukraine (Little Russia). Paper in German, in Section II. By Professor Philaret *Kolessa*, Lemberg.

The phrases and regular cæsuras in the songs correspond to the pauses, rests and dead intervals by means of which the phrases of the respective melodies are marked off from one another—Thus each phrase, provided as it is with a definite rhythmical structure and closely connected with a group of syllables in the text, has the appearance of a rhythmical motive, a musical syntactical foot, in which the number of note-values must correspond to the number of syllables—Since, then, the melody of the first verse, in respect of rhythm and number of syllables, presents a definite form on which all the other verses of the song are fashioned, the principle of syllable-counting seems to be a distinguishing mark of the folk-songs of Ukraine—The verses of the text correspond to the groups in two and three parts which arise from the combination of the rhythmical motives in the formation of the first and second symmetry, and also to many individual motives consisting generally of six or seven note-values each—Thus the verses acquire a structure of one, two or three parts as the case may be.

(35) Italian inventions for instruments with a keyboard. Paper in English, in Section V. By Baron Alexander *Kraus*, jun., 10 via Cerretani, Florence.

Origin of dampers and pedals in the ancient "stops" of clavichords, spinets and harpsichords—Bartolommeo Cristofori da Padova's invention of the free-damper (1711)—Underdampers and overdampers—Pietro Prosperi's invention of the pedal of the spinet with sourdine (Siena, 1716), unknown hitherto—Wrong quotations in works on musical history about damper and pedal inventions.

Historians copying one another—Bartolommeo Cristofori, the true inventor of the hammer action, invented also the system of shifting the keyboard in pianofortes, in order to produce a diminution of intensity in the sound, by compelling the hammers to strike only one string, instead of two. Because of this contrivance, which nobody has noticed yet, Cristofori called his instrument "Gravicembalo col Piano e forte," and this was the true origin of the name Pianoforte.

(36) The Method of Musical Analysis. Paper in German, in Section III. By Dr. Ilmari *Krohn*, 3, Iso-Robertinkatu, Helsingfors.

I. Fundamental principle. The exact analysis of minor works of art—II. Threefold method of analysis: According to (a) metrical structure, (b) harmonic sequence, (c) thematic development—Cognizance of the elements of metre-foot (Fr. pied) and line (Kolon) at present obscured by the conventional idea of the "bar"—Different conceptions of 3-4 time—Mistaken application of the term "two-part" song form—Development of ancient periods in modern masterpieces. (d) Analysis of harmonic-sequence in conjunction with period-endings, line-endings, and bar-foot liftings—Different representation of the three fundamental harmonies, TDS—Character of the harmonic movement between these three fundamental types—Character of the modulation in accordance with the different methods of adjustment—Normal modulation introduced by means of common S harmonies—(e) Thematic unity is partially hidden: it is the duty of analysis to bring it to light—Different kinds of rhythmic and melodic theme-transformation—Characterization of the commencing theme—III. Specific characterization by means of tempo, agogics, dynamics and instrumentation, depending on rhythmic, harmonic and thematic parallels and contrast—IV. Relative worth of programmatic speculation; objective value of exact musical analysis.

(37) The Necessity for a uniform method of investigation of Popular Melodies. Paper in German, in Section II. By Dr. Armas *Launis*, Alberga, Helsingfors.

The uniformity of methods of investigation so essential for the comparative study of popular music, might be promoted in the most needed directions by the following proposals:—Uniformity in the fundamental conceptions of music. The investigators should determine these, establish a consistent terminology, and devise systematic abbreviations, by means of which the various characteristics of the melodies might be briefly expressed—The investigations should offer opportunity for comparison with other collections of popular melodies, by means of detailed particulars of melodies and groups of melodies.

(38) Pastorals in French Music of the XVII. century, and their influence on the Opera. Paper in French, in Section I. By Lionel *de la Laurencie*, 20 Avenue Rapp, Paris.

The Court-ballet and the Pastoral prepared the way for the lyric tragedy—The musical elements of the Opera are developed in the Ballet, but its poetic elements flow direct from those of the Pastoral—The dramatic Pastoral of the French imitators of Tasso, Guarini and Montemayor has the appearance of an Opera without music, looking to its balanced dialogues and the character of the sentiments evoked—The Pastoral made its appearance in music in the course of the Ballet, under the form of preludes and dialogue scenes; then the tragi-comedy and the spectacular pieces gradually became impregnated with music—The Triomphe de l'Amour by de Beys and La Guerre (1654) was the first pastoral set entire to music—Those of Cambert and Lully heralded the advent of the opera which takes its

subjects (Armide, Isis, Galathée, Proserpine), its miraculous element, its amorous atmosphere, and the gallantry of its language, from the dramatic pastoral.

(39) Psalms and Chants of Russian Sectarians in the Caucasus: Molocans, Doukhobors, New-Israel. Paper in English, in Section II. By Madame Eugénie *Lineff*, Kuskoo-Tchouchlinka, near Moscow, Nijegorodsky railway.

Russian Sectarians in Caucasus—Hardship of their surroundings—Their amazing energy and capacity for work—Unremitting seeking for truth—Close connection between their religious conception and practical life—Brotherhood and equality of all men—Mutual assistance and entire absence of mendicants—Communal principles as consequence of the primitive Christian conception of life—Psalms and Chants as a reverberation of their religious ideas—Musical significance of those psalms—Their melodies and the peculiar polyphonic treatment of the parts, resembling the Russian peasant songs.

(a) Molocans in Tiflis.—First acquaintance with them—Religious meeting in the house of prayer—Numerous congregations, mostly elderly people—Cleavage among the Old and New Molocans—Peculiarities of their singing—Family likeness of the chants and the peasant songs—Distinctive features of rhymed texts (peasant songs) and prose texts (psalms)—Peculiarities of musical periods in psalms and chants—Congregational meeting of New Molocans—The influence of Baptists—Preaching—Public penitence—Psalm-singing—Some typical New Molocans—Phonograph-records of psalm-singing—Musical peculiarities of the psalms,

(b) Doukhobors.—First acquaintance—Territory of Doukhoboria—Village Orlovka and its inhabitants—Dounia Verigina, the wife of the Doukhobors leader Peter Verigin—His son, Peter, and his family—Aliosha Vorobieff, spiritual brother of Verigin. Geographical and climatic conditions of Doukhoboria, "Cold Mountains"—Total absence of trees and shrubs—Yet the Doukhobors are a well-to-do people—Their remarkable endurance for work and their cheerfulness—Celebrations of Peter and Paul's day, patron of Peter Verigin and date of commemoration of the burning of arms—The singing of psalms—Peculiarity and strangeness of their melodies—The ceremony of mutual brotherly kissing—Difficulties encountered with the recording of psalms.

(c) The Community of New Israel.—"Rationalistic village" Nadejda (Hope)—First acquaintance with the members of the Community—First impressions—The Sunday Congregation in prayer-house—The singing of Sion songs—Their melodies carry the influence of Russian peasants' songs, baptistic chants, &c., with a peculiar polyphonic treatment—The words of the Sion songs are rhymed compositions put together in commemoration of some phase of life in the New Israel Community—In the Sion psalms are expressed the aspirations of the Community, and sometimes the criticism of the existing conditions of life.

The paper was illustrated by phonographs and diapositives of photographs taken during a recent journey.

(40) Introductory to "Tonic Sol-Fa." Paper in English, in Section VI By Dr. W. G. *McNaught*, Annandale, Woodside Park, North Finchley, London.

The problem is psychological.—Temporary memory of absolute pitch is the basis of all musical perception.—Speaking for the moment of melodic outline only such memory is directed in detail to relationship with the last proceding note (interval-sense), and in group to relationship with all the previously sounded notes which are more or less distinctly remembered (key-sense); and the latter perception is the easier of the two to grasp.—Key-sense has been symbolized for a thousand years, and the "Tonic Sol-Fa" notation is a last word in that direction. —Therein the association of syllable and effect is the vital and suggestive nexus. —The "Tonic Sol-Fa" notation leads up to the staff notation.

(41) Subjectivity and Objectivity in Catholic Church Music. Paper in German, in Section IV. By Canonicus DDr. Franz Xaver *Mathias*, 2, Bruderhofgasse, Strassburg, Alsace.

A one-sided interpretation of the idea "Catholic Church Music" often leads

to the exclusive alliance of this idea with that of "objectivity"—In its true essence and fullest scope, Catholic Church Music is "the participation of the musical world in the authoritatively ordered and formal devotion of man towards God, and of God towards man, as represented in the historic and mystic God-man (Christ and the Church respectively)—Now, just as this Divine service of Objectivity and Subjectivity in its entirety turns aside only that which is contrary to the Spirit of Christ and of his Church: from the former everything that is empty, colourless and lifeless, from the latter all caprice, all contrariness, everything that is meaningless, formless, or in bad taste, but on the other hand combines in one harmonious concord all the positive values of each—the greatness and sublimity of the former, the unity, fullness and warmth of life, the depth and strength of feeling of the latter—just so the musical part of it reveals a corresponding harmonious union of Subjectivity and Objectivity—Hence neither "Subjectivity" nor "Objectivity" is the watch-word of Catholic Church Music, but "Subjectivity and Objectivity in noble enlightenment and harmonious union".

(42) Principles of Pianoforte Teaching. Paper in English, in Section V. By Tobias *Matthay*, Royal Academy of Music, London, N.W.

Regarded as suggestions to teachers, the subject was divided into: (1) The difference between practice and mere strumming; (2) The difference between teaching and cramming; (3) How the pupil's mind can be brought upon his work; (4) Correct ideas of time and shape; (5) The element of rubato; (6) The element of duration and pedalling.

(43) Proposals for Editing Vocal Music of the XV.—XVII. Centuries. Paper in German, in Section VI. By Dr. Albert *Mayer-Reinach*, 62, Moltkestrasse, Kiel.

Most of the editions of old vocal music which we possess, fail to pay sufficient attention to subtleties of rhythm within the individual parts—By means of division into bars, which are determined entirely according to a fixed duration of time (whether it be simple or compound time), they destroy the original character of the composition—Modern editors have attempted to overcome this difficulty by omitting the bar-strokes and replacing them by other signs, or by a non-simultaneous marking of the bars in the different voices in accordance with their respective rhythms—The latter method, whose chief exponent is Leichtentritt, succeeds in making the score give a true picture of the rhythmic grouping of the individual parts—But these more recent editors do not take enough account of musical practice—In practice, at any rate in the case of a normally constituted choir, it is impossible to get on without regular recurring bars—Some means must therefore be found by which the bar-strokes may be retained, and at the same time the rhythmic values of the voices rendered clear—The author's efforts in this direction formed the subject of the present paper.

(44) New System of Musical Notation. Paper in French, in Section III. By Angel *Menchaca*, Buenos Ayres.

Profounds an entirely new system, which will be found set out in the Congress Report Volume.

(45) Some points of principle relative to Catholic Church Music. Paper in German, in Section IV. By Prof. Dr. Hermann *Müller*, Paderborn, Westphalia.

This paper deals primarily with the present development of Catholic Church Music in German-speaking countries.—Attention is drawn to the importance to music of the Motuproprio of Pope Pius X.—The traditional melodies of the Editio Vaticana constitute the main feature of interest in the cultivation of Gregorian plainsong.—The advantages of these melodies over the shortened melodies, whether from a scientific or an artistic point of view, are increasingly recognized.—As regards mensural vocal church-music, we are well aware of the great importance of the classical polyphony of the Roman school of the 17th Century.—But modern music is capable of producing compositions of such excellence, such seriousness,

and such value, as to be not unworthy of adaptation to liturgical purposes.—Between the style of the classical polyphony of the 16th Century and the theatrical Italian style of the 18th Century, which is useless for ecclesiastical purposes, lies a wide field of musical activity which may be differently valued from an æsthetic, a practical, or a historic point of view;—which however if it possesses artistic value and satisfies the requirements of the liturgy, cannot lightly be excluded from religious service.

(46) Polish Dances outside Poland. Paper in German, in Section II. By Tobias *Norlind*, Tomelilla, Sweden.

To the Polish Dances which are known outside Poland belong primarily the "Polish dance" of the XVII. Century, the "Polonaise" and the "Mazurka"—No unity of opinion exists as to the origin of these dances; only one thing is universally admitted: that they represent quite different stages of development—In the opinion of the author all these dances belong to one common ground-type, viz., the Polish dance of the XVI. Century—Out of this ground-type were developed, on the one hand the Mazurka of the XVII. Century and the Polonaise of the XVIII. Century, on the other hand the Swedish folk-dance, the Polska—Although the Polish dance was known in the XVIII. century as a popular dance in Germany as well as in Denmark, Norway, and Finland, yet it was cultivated principally in Sweden, and it is there that it gradually split up into three separate types: (1) the Polska in dotted quavers (= Mazurka), (2) the semi-quaver Polska (= Polonaise), (3) the Trioldance (= Norwegian "Springdans")—In order to illustrate more fully the development of the Polish dance, a musical supplement consisting of 65 dances was distributed among the members of the Congress.

(47) English Music for the Lute in the time of Shakespeare. Paper in German, in Section V. By Tobias *Norlind*. As above.

English music for the lute arrived at a state of independence just about the same time that virginal-music attained a European reputation at the end of the 16th century—Continental lute-music reached its highest point about the year 1600 with Besardus, Laurencinus, Diomedes, etc.—But the very popularity of virginal-music in England constituted a cause why lute-music had to strive so hard for its independence—It is for the same reason that we know so little now about lute-music of that time in England, whereas the virginal-music of the same epoch is renowned all over the world—But it would be wrong to ignore or despise the English lute-music of that time—The lute stands high, not only as an independent instrument, but more especially as an instrument of accompaniment for vocal music—In the fantasies for the lute it often allies itself closely as regards technique with virginal-music, but as an instrument of accompaniment for solo-singing it succeeds in getting at what is essential in a surprising degree—As the songs which were sung to an accompaniment on the lute were generally composed by the best English poets, the lute became the most important mediator between a highly-reputed poetic and a highly-reputed musical art.

(48) The first Polish Operas and their influence on the period of Chopin's Youth. Paper in French, in Section I. By Prof. Henry *Opienski*, 53, Wilcza, Warsaw.

The Italian Opera has existed in Poland (at the royal court of Warsaw) since the year 1633, but it was the poetical and literary movement of the end of the XVIII. century (1778), which created the national Polish Opera, interesting both for its own character and for its direct relations with the period of Chopin's youth—The character of the earliest Polish operas (the authors being M. Kamienski, 1734-1821, and J. Stefani, 1764-1829) is German as regards style, "opera buffa" and "opera comique" as regards class. But the new and original element was the employment of popular themes, the subjects for which were taken from peasant life—The ideas of Kamienski and Stefani were taken up again at the beginning of the XIX. century by Chopin's teacher J. Elsner, and by Ch. Kurpinski, who together created the first historical Polish operas. At this time the national opera

became the most perfect expression of musical art in Poland, and that is why J. Elsner could not understand how it was possible for his gifted pupil Chopin not to become a composer of operas. Chopin was familiar from his childhood with Krakoviaks, Mazurkas and Polonaises in the national opera, and this inevitably contributed to the formation of his ideas on national music, which he has succeeded in developing with all the force of his genius.

(49) A Patent Finger-stretcher. Paper in Italian, in Section V. By Icilio *Orlandini*, 2, Via Puccini, Pistoja.

The mode of using the apparatus is as follows. Place the palm of one hand on the cushion and insert the five fingers within the small rings. Then work the lever with the other hand, pressing the handle from top to bottom. To obtain the maximum amount of dilatation, advance the fingers (as far as possible) beyond the second articulation, and after having worked the lever several times, bring it to a stop at its extremity by means of the hook attached. These gymnastics, useful to all students of any musical instrument whatever, help to give elasticity and independence to the fingers, and a great and ever-increasing vigour to the hand.

(50) The Meaning of Ugliness in Art. Paper in English (Full meeting). By Sir C. Hubert H. *Parry*, Bart., Highnam Court, Gloucester.

Disagreeable things have to be discussed—They amply repay discussion—It often happens that they prove not to be disagreeable on better acquaintance—Things which were once regarded as too ugly to be endured are the most familiar of our present day experiences—Nearly all the prohibitions in artistic theory are based upon the assumption that ugly things should not be allowed—This view has proved to be unsound so frequently that many people either infer that ugly things do not really exist, or that they are among the most valuable assets in the panoply of aspiring genius—In either case inferences are liable to go too far—Breaking rules is often a very healthy occupation; but it requires discrimination, because those who break them in haste often find out too late that they have broken the wrong ones—A vast number of things are thought to be ugly merely because they are not understood—Until their relation to their context is perceived, they produce a disagreeable impression—The type of things which are physically disagreeable often prove to be quite pleasant when the mind explains them—The real criterions have to be sought for in the range of mental perception—The ugly things which are offensive are such as the mind perceives to be ugly in intention—Such things as are utterly out of gear with context, and are not there for an artistic purpose but for other reasons—It generally resolves itself into being something in the wrong place—Commercialism puts everything artistic in the wrong place, because it does not employ creative instinct, but trades on the ignorance of the multitude and supplies them with wholesale shams in stock patterns—Specialization in education tends to narrow the outlook, and to over-emphasise the intrinsic at the expense of the relative—The highest object of education is to develop the mind to the perception of relations—Specialization without the higher phase of education makes people forget that there are millions of aspects of every different thing; and to lose sense of the countless associatory suggestions which minister to the poetry and interest of things—The effects of the various influences of the time are manifested in conflicting views—To some people ugliness in Art seems to be a sort of contagious evil which should be repressed—But mere artificial regulations of the kind commonly make the perversities thrive all the more—The ardour for experiment in all departments of thought and action is reflected in Art—The conventions which are utterly dead and obstructive are getting broken up by degrees; and while they are being broken up there must be some disorder and ugliness—There are some uglinesses which are adorable and some that are revolting—The regulations of respectability have too often banned the former and given free rein to the latter—But it seems to be a general rule that things which are sound survive and things which are unsound disintegrate—Uglinesses are something like bacilli—The wholesome kinds are more likely to exterminate the unwholesome

kinds if they are given fair opportunity—The right to be healthily ugly is one which everyone who has any personal convictions is bound to insist upon.

(*To be continued.*)

Paris. Am 8. Oktober starb Charles Malherbe, der Archivar der Großen Oper, als Schriftsteller in erster Linie bekannt durch seine Schriften über Richard Wagner und andere Arbeiten über die moderne Oper. Ein großer Verdienst hat sich der Verstorbene besonders durch die Gesamtausgabe der Werke Rameau's (mit Saint-Saëns) erworben. In Paris war sein Einfluß von besonderer Bedeutung durch die Erläuterungen, die er 20 Jahre hindurch für die Orchesterkonzerte E. Calonne's schrieb. Malherbe hinterläßt eine sehr reichhaltige Autographen-Sammlung.

Joseph Joachim-Gedenktafel. Eine solche wurde am Geburtshaus Joachim's in Kitsen (Köpcsény) enthüllt, mit folgender Inschrift: »In diesem Hause wurde am 28. Juni 1831 Joseph Joachim geboren, der hochberühmte Violinkünstler und Lehrmeister, der unerreichte Vertreter und Pfleger der Kammermusik. Seinem Andenken geweiht von dem Magyaróváer Männergesangverein und den Einwohnern des Mosonyer Komitats. 17. September 1911«. — Es hat sich auch ein Komitee gebildet, um das Geburtshaus für ein Joachim-Museum käuflich zu erwerben.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Batka, Richard. Allgemeine Geschichte der Musik. 2 Bd. Lex. 8°, XII, 232 S. Stuttgart, C. Grüninger, 1911. ℳ 6,—.

Bergenson, Aron. Harmoni-Lära. (3. genomsedda och tillökade upplagan). 8°, 7 u. 152 S. Stockholm, Abr. Lundquist.

Bergenson. Praktista övningar i Harmoni. (Supplement till författarens harmonilära). 8°, 51. Ebenda.

Biehle, Johannes. Theorie der pneumatischen Orgeltraktur und die Stellung des Spieltisches. Mit drei Abbildg. und zwei Tafeln. (Sonderdruck aus Sammelband XIII, 1.) Gr. 8°, 37 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 1,20.

Borren, Charles van den. L'esthétique expressive de Guillaume Dufay dans ses rapports avec la Technique Musicale du XVe siècle. Gr. 8°, 15 S. Malines, L. & A. Godenne, 1911.

Caland, Elisabeth, Das künstlerische Klavierspiel in seinen physiologisch-physikalischen Vorgängen nebst Versuch einer praktischen Anleitung zur Ausnützung seiner Kraftquellen. 8°, 104 S. mit 30 Abbildungen. Stuttgart, Ebner, 1910.

Man kann heute bereits bei der Anzeige eines neuen Werkes über die Technik des Klavierspiels voraussetzen, daß die Leser, für welche eine solche von Interesse ist, von der Notwendigkeit einer neuen Klavierspieltheorie durchdrungen sind. Zurzeit hat wohl Elisabeth Caland den gefestigtsten Standpunkt von allen, die über dieses Kapitel schrieben, gewonnen, und ihr neuestes Werk ist daher für jeden Klavierlehrer und -spieler eine sehr förderliche Lektüre. Aus keinem anderen, diesem Thema gewidmeten Buche leuchtet der Grundgedanke, daß alles Klavierspielen zunächst einmal eine Tätigkeit der vom Rumpfe zu den Armen ziehenden Muskeln ist, und daß der Tätigkeit dieser Muskeln vor allem die Aufmerksamkeit des Theoretikers wie des Spielers gebührt, gleich klar hervor. Aus keinem zweiten Werke kann daher derjenige, dem dieser Gedanke noch inhaltslos erscheint, sich besser über seinen Gehalt an praktischen pädagogischen Folgerungen unterrichten.

Ich kann nicht sagen, daß ich der Begründung, welche ihm die Verfasserin gibt, voll zustimme. Auch die Art, wie sie ihn praktisch zu verwerten trachtet, scheint mir nicht immer die beste. Ich habe den Eindruck, daß sie hier wohl manches klarer erkennt, als sie es darstellt. Vielfach trägt allerdings auch ihre Erkenntnis einen einseitig doktrinären Charakter, indem die Verfasserin offenbar glaubt, das Problem gelöst zu haben, während sie doch nur einen, allerdings wertvollen Beitrag dazu lieferte. So ist das Buch für einen Lernenden wenig brauchbar, doch dem mit den

Problemen bereits vertrauten Spieler wird es mannigfache wertvolle Aufklärungen und Anregungen geben.
Hermann Wetzel.

Dent, Edward J. Mozart's opera The magic flute. Its history and interpretation. 8°, 4 u. 93 S.
Translated from the German of Carl Ludwig Giesecke and Emanuel Schikaneder by E. J. Dent, for performance at Cambridge, December, 1911. Kl. 8°, 57 S. Cambridge, W. Heffer and Sons, 1911. à 1 s.

Gáscue, F., Historia de la sonata. Conferencias musicales dadas en el Palacio de Bellas Artes de San Sebastián durante el invierno de 1909 á 1910. San Sebastián (1910). 330 pp. 3,50 Ptas.
Das Buch gibt eine geschickt kompilierte Darstellung des Werdens der Klaviersonate von den englischen Virginalisten bis zu unsern Zeitgenossen. Hervorgegangen aus Vorträgen, die der Verfasser im vorletzten Winter als Begleitung des historischen Sonatenzyklus der Srita. Mendizábal hielt, interessiert es uns als ein Dokument des gediegenen Ernstes, mit dem seit Jahren in den baskischen Provinzen gute Kammermusik gepflegt wird. Curt Sachs.

Kretzschmar, Hermann. Gesammelte Aufsätze über Musik. II. Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters. 8°, VII u. 471 S. Leipzig, C. F. Peters, 1911. *M* 7,50.

Payer, Otto. Ottokar Ostrčil und die tschechische Opernbühne unserer Tage. 8°, 30 S. Prag, Verlag des Verfassers. (In Kommiss. bei Breitkopf & Härtel.)

Rychnovsky, Ernst. Franz Liszt. Zu seinem 100. Geburtstag. Sammlung Gemeinnütziger Vorträge. Hrsg. vom Deutschen Verein zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag. 8°, S. 135 bis 170. Prag, Verlag d. Vereins, 1911. Kr. 0,40.

Storck, Karl. Musik-Politik. Beiträge zur Reform unseres Musiklebens. 8°, 210 S. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer, 1911. *M* 3,—.

Wirth, H. F., Der Untergang des niederländischen Volksliedes. 357 S. Haag, Nijhoff, 1911. Fl. 5,—.
Obgleich Verf. in seinem Vorwort eine später erscheinende »Geschichte des niederländ. Volksliedes« ankündigt, verbreitet er sich dennoch in vorliegender Schrift in gründlichster, teilweise weitschweifender Art über die Geschicke und den geschichtlichen Werdegang des nied. Volklds., allerdings nur in dichterischer Hinsicht. Verf. führt den Interessenten in literarisch-wissenschaftlicher Form die Gründe vor Augen, die den Untergang herbeigeführt haben. Besonders fesselt die Entwicklung der »*wereldaanschouwing*«, der zersetzende Einfluß des Calvinismus, das Übergewicht des städtischen Elementes und des Patriziertums. — Nur einige Kleinigkeiten: die kulturelle Differenzierung zwischen Höhenkunst und Volkskunst wird nach der musikalischen Seite doch gar zu wenig hervorgehoben. Ich halte es für unmöglich, in der Volksliedkritik das Wort vom Tone zu trennen. Nicht eine einzige Note findet sich in dem umfangreichen Werk, die man teilweise schmerzlich vermißt (S. 59, 257). Die scharfe Stellungnahme der kirchlichen Kultur wider die Volkskunst im Mittelalter resultiert doch zum größten Teile aus der gefürchteten Verbreitung der jonischen Tonart und des Tritonus in der lydischen. Ein geschichtlicher Abriß der plötzlich auftretenden »*choraulen*« wäre als hierhergehörig nötig gewesen. Verf. scheint »Volkslied«, »volkstümlich« und »im Volkston« wenig auseinanderzuhalten, Begriffe, die sich scharf trennen. Die rein ästhetische Erklärung des »holländisch-friesischen Volkstones« und des »nationalen Gesanges« genügt nicht. Die Mißachtung der musikalischen Faktoren (z. B. Sekundstufensang als Einfluß des maritimen Klimas) bringt Verf. sogar zu der Überzeugung, daß ein nationales Gepräge im niederländischen Volksgesang fehlt. Das geht doch wohl zu weit. Auch die niederschmetternde Kritik der niederländischen Volkspoesie kann ich nicht unterschreiben. Hat Verf. die geheimen Winkel, die keuschen Stätten des sinnigen Einzelsanges, die wie in deutschen Landen, doch sicherlich auch im Familienleben der holl. Landbevölkerung noch existieren, erlauscht? Aus seinem Buche geht dieses nicht zur Genüge hervor. — Im übrigen sehen wir ein aus 160 Quellenwerken zusammengezogenes Material vor uns, das hohe Achtung verdient, und dessen Studium allen Freunden niederländischer Kunst warm empfohlen werden kann. Ludwig Riemann.

Wirz, Georg. Neue Wege und Ziele für die Weiterentwicklung der Sing- und Sprachstimme. Auf Grund wissenschaftlicher Versuche mit Lauten. 8°, 80 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. *M* 2,50.

Buchhändler-Kataloge.

L. Liepmannssohn, Antiquariat. Berlin S.W. 11, Bernburgerstr. 14. XXXIX. Autographenversteigerung. Autographen-Sammlungen Ignaz Moscheles mit Reserve Alfred Bovet, bestehend zum größten Teil aus wertvollen Musikmanuskripten und Musikerbriefen. Überaus reichhaltige und wertvolle Sammlung von 813 zur Musik gehörenden Nummern. Der Katalog enthält viele Beschreibungen sowie Faksimiles. Versteigerung am 17. und 18. November.

In eigner Sache. Ich bin leider gezwungen zu den Einstein'schen Auslassungen über meine Ausgabe der Haßler'schen Madrigale noch einmal das Wort zu ergreifen:

a) Zu Absatz 5. Die Konjektur, daß mit *il mio Signore* Amor gemeint ist stammt gar nicht von mir, sie ist die landläufige Erklärung dieser Stelle und findet sich u. a. in der Capurro'schen Ausgabe der Rime Tasso's, Pisa 1822.

b) Zum Schlußabsatz. Hier schiebt mir Einstein direkt Falsches unter. Ich habe nicht gesagt, daß Haßlers's Madrigale auf einen leidenschaftlicheren Ton gestimmt sind als seine Kanzonetten — sondern als seine neuen deutschen Gesänge, das ist denn doch wohl etwas ganz Anderes. **Rudolf Schwartz.**

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Berlin.

Das neue Vereinsjahr wurde am 17. Oktober mit einer Geschäftssitzung eingeleitet, in welcher zunächst der Arbeits- und Rechnungsbericht über das abgelaufene Jahr erstattet wurde. Hauptgegenstand der Tagesordnung war ein Antrag des zur Vorbereitung von Publikationen der Ortsgruppe eingesetzten Ausschusses. Nach eingehender Besprechung wurde ein einstimmiger Beschluß gefaßt, durch welchen dem Antrage gemäß eine von den Herren Max Schneider, Max Seiffert, Herm. Springer, Joh. Wolf, Werner Wolffheim gegründete Vereinigung ermächtigt wird, musikwissenschaftlich wichtige Werke der theoretischen und praktischen Musikliteratur oder andere, die Musik betreffende Arbeiten und Urkunden, soweit sie nicht in das Gebiet der »Denkmäler deutscher Tonkunst« fallen, als Neudrucke der Ortsgruppe Berlin der Internationalen Musikgesellschaft herauszugeben. Der Vorsitzende, Prof. Dr. Joh. Wolf, sprach die Hoffnung aus, daß zahlreiche Ortsgruppenmitglieder der neuen Vereinigung beitreten möchten und gab bekannt, daß deren Satzungen Interessenten durch den Geschäftsführer Dr. Werner Wolffheim, Grunewald, Paulsborner Straße 51, auf Wunsch zugestellt werden. **Hermann Springer.**

Helsingfors.

Sitzung am 26. September 1911

Auf das Ersuchen des Interimsvorstandes wurde dieser durch ein viertes Mitglied verstärkt, wobei die Wahl auf Frl. Paula af Heurlin fiel, der zugleich das provisorische Kassiereramt anvertraut wurde. — Unterzeichneter referierte über das I. Heft von Hugo Riemann's Musikgeschichte in Beispielen, einiges davon am Klavier vorspielend. — Mag. Heikki Klemetti referierte über einige in England harmonisierte Gesänge aus den *Piae Cantiones* (vgl. XII. 5, S. 143), die in der großen Sammlung *Songs of Syon* (H. R. Woodward, London 1910, Schott & Co.) sich befinden. Zum Vergleich zeigte er seine eigenen Harmonisierungen, die er vorgenommen, ehe er diese Sammlung zu Gesicht bekommen hatte, wobei sich ein gewisser Gegensatz in der tonalen Auffassung der altertümlichen Melodien herausstellte. Als Resultat seiner Ausführungen hob der Vortragende hervor, wie wichtig für die tonale Erkenntnis der Melodien das Feststellen der Akzidentien sei, sowie diesbezüglich auch die Erforschung der alten Orgeltabulaturen. Zur nächsten Sitzung versprach er, ein im finnischen Staatsarchiv aufgefundenes Tabulatur-

choralbuch vorzuzeigen. — Zum Schluß führte der Unterzeichnete noch ein System von Abkürzungszeichen vor, die den Zweck haben, eine eingehende rhythmische, harmonische und melodisch-motivische Analyse von Musikstücken anschaulich und für kritisierende und vergleichende Erörterungen praktikabel darzustellen. An der Diskussion, von der der Vortragende die Aufdeckung und Beseitigung der am System noch haftenden Mängel erhoffte, nahmen teil Dr. Launis und Mag. Klemetti mit einschlägigen Bemerkungen. Sie wird in der nächsten Sitzung weitergeführt.

Ilmari Krohn.

Leipzig.

Eine würdige Feier des hundertsten Geburtstages Franz Liszt's veranstaltete unsere Ortsgruppa am 24. Oktober. Eingeleitet wurde sie durch den Gesang von 4 Liedern Liszt's nach Schiller's und Goethe's Dichtungen, durch Fräulein Anna Kirchner, von Herrn Max Ludwig feinsinnig am Klavier begleitet, über dem das lorbeerbekränzte, von Rietschel modellierte Medaillon des Meisters hing. — Im Mittelpunkte der Feier stand der Festvortrag des ersten Vorsitzenden der Ortsgruppe, Professor Dr. Artur Prüfer, über Franz Liszt als Schriftsteller, der sich über diesen viel zu wenig gekannten Teil des Lebenswerkes eines der führenden Geister des 19. Jahrhunderts, des großen Idealisten und Geistesgenossen der Weimaraner Dichterheroen und Vorkämpfers Richard Wagner's verbreitete und, besonders im Hinblick auf die neu erschienene Liszt-Literatur, die zweibändige Volksausgabe der Schriften des großen Künstlers (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1910) einer vergleichenden Betrachtung mit der älteren siebenbändigen Ausgabe unterzog und auf das Lisztbrevier von J. Kapp, die feinsinnige Auswahl aus Liszt's Briefen von E. Reuß (vgl. Oktoberheft dieser Zeitschrift), das fesselnde Werk von La Mara »Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg«, auf die kleinere Lisztbiographie von La Mara (10. Auflage als neubearbeiteter Einzeldruck aus den »Musikalischen Studienköpfen«) und auf die bedeutendste Festgabe dieser hervorragenden Lisztkennerin »Liszt und die Frauen«, ferner auf die neue, vervollständigte Volksausgabe des Briefwechsels zwischen Wagner und Liszt, herausgegeben von Erich Kloß, hinwies. Ein wertvoller Originalbrief des Meisters aus der Weimarer Glanzzeit (aus dem Nachlasse von Heinrich Porges) wurde noch vorgelegt und die Feier durch den Gesang von vier weiteren Liszt'schen Liedern beschlossen.

A. P.

Neue Mitglieder.

Fräulein **Nina Gorter**, Dresden-N. 15, Hellerau.
Fritz Gruner, Lehrer a. d. höh. Schule für Mädchen, Leipzig, Kronprinzstr. 22, I.
Wilibald Gurlitt, stud. phil., Leipzig, Elsterstraße 10, I.
Freiherr **Axel von Kothen**, Helsingfors, Mikaelsgatan 27.
Miss **Mathilde Rooch**, 4545a Papin Street, St. Louis (U. S. A.).
New York State Library, Albany, N. Y.
Dr. **Carl Schaeffer**, Verlagsschriftleiter, Leipzig, Schreberstraße 1, III.
Dr. phil. **Gustav Friedrich Schmidt**, München, Neureutherstraße 26, III.
Gesanglehrer **Schröter**, Allenstein, Königstraße 76.
H. D. Sleeper, Smith College, Northampton, Mass. (U. S. A.).
Vassar College, Library, Poughkeepsie, N. Y.
Dr. **Hermann Felix Wirth**, Berlin-Steglitz, Kleiststraße 23, III.
Fräulein **Ulrike Wodiczka**, Homburg v. d. H., Kaiser Friedrichpromenade 28.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Guido Endter, Kand. d. höh. Lehramts, Fulda, jetzt: Wiesbaden, Bismarckring 22, III.
Dr. **Lucian Kamienski**, Königsberg i. Pr., jetzt: Königsberg-Maraunenhof, Herzog Albrecht-Allee 22.
Musikdirektor **Wilhelm Müller**, Alzey, jetzt: Ernst Ludwigstraße 5.
Miss **E. Weston Musgrave**, Albury, jetzt: Southsea (England) 27, Whitwell Road.
Dr. **Reinhard Oppel**, München, jetzt: Kiel, Feldstraße 85, IV.

Ausgegeben Mitte November 1911.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Musikalische Zeitschriftenschau[1]).

XIII. Jahrgang. 1911/1912.

Zusammengestellt von Max Schneider u. Gustav Beckmann.

Vorbemerkung.

In der musikal. Zeitschriftenschau werden die in den erreichbaren wichtigeren musikalischen und allgemeinen Zeitschriften erschienenen Aufsätze über Musik und verwandte Gebiete registriert. Die Anordnung des Registers ist alphabetisch, und zwar nach sachlichen Schlagworten und Verfassernamen. Die Schlagworte sind durch fetten Druck kenntlich gemacht; die Verfassernamen sind lediglich Verweise auf das Schlagwort, unter dem ein Aufsatz des betreffenden Autors registriert wird. Die Titel der Aufsätze werden im allgemeinen wortgetreu wiedergegeben, ausgenommen, wenn Kürzung geboten erscheint oder wenn für mehrere Aufsätze gleichen Inhalts ein gemeinsamer gleichlautender Titel fingiert ist; wo jedoch der Titel mit dem Schlagwort genau oder im wesentlichen genau übereinstimmt, ist der Titel fortgelassen und nur der Name des Verfassers angegeben. Dieser ist durchweg bei Registrierung des zugehörigen Aufsatzes in Klammern gesetzt. Die bei den Artikeln »Besprechungen« und »Oper, Uraufführungen« gesperrt gedruckten Namen sind die Namen der Autoren und Komponisten der Werke, deren Besprechung registriert wird.

Für die laufend bearbeiteten Zeitschriften sind Buchstabensignaturen eingeführt; die Zahlen nach diesen bedeuten Jahrgang (Band usw.) und Heft (Nr. usw.), z. B.: Mk. 10, 24 = Die Musik, 10. Jg., Heft 24. Die mit einem * versehenen Zeitschriften konnten wegen zeitweilig unterbrochener Lieferung nicht immer regelmäßig bearbeitet werden.

Außer aus den laufend bearbeiteten Zeitschriften werden auch Aufsätze aus anderen Zeitschriften und Zeitungen usw. aufgenommen, soweit sie den Bearbeitern der Zeitschriftenschau zugehen.

In dem nun folgenden Verzeichnis der Zeitschriften ist zuerst die Signatur mit fettem Druck angegeben, dann der Titel der Zeitschrift mit Erscheinungsort Verlag oder Verlagsadresse und Erscheinungsweise der Zeitschrift.

Abkürzungen: j. = jährlich, m. = monatlich, w. = wöchentlich, j. 2, j. 4 = jährlich 2 Hefte, 4 Hefte usw., Zs. = Zeitschrift, Ms. = Monatsschrift.

AL Ars et Labor. Musica e musicisti. Rivista mensile illustrata. Milano: Ricordi.

AMZ Allgemeine Musikzeitung. Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart. Berlin W: Schillstr. 9. w.

BB Bayreuther Blätter. Deutsche Zs. im Geiste R. Wagners. Bayreuth. j. 4.

BfHK Blätter für Haus- u. Kirchenmusik. Langensalza: Beyer. m.

BW Bühne und Welt. Halb-Ms. für Theaterwesen, Literatur u. Musik. Leipzig: Wiegand.

Cae Caecilia. Maanblad voor Muziek. Organ der nederl. Tonkunstenaars Vereeniging. Amsterdam: Jan Luykenstraat 86. m.

CEK Korrespondenzblatt des ev. Kirchengesangvereins f. Deutschland. Leipzig: Breitkopf & Härtel. m.

Ch The Choir and musical Journal. London: 25—35 City Road. m.

CM La Cronaca Musicale. Pesaro: Nobili. m.

CO Cäcilienvereinsorgan. Regensburg: Pustet. m.

DAS Deutsche Arbeiter-Sängerzeitung. Berlin NO. 18, Alex Kaiser. j. 6.

DB Die Deutsche Bühne. Amtl. Blatt des Deutsch. Bühnen-Vereins. Berlin: Oesterheld & Co. m. 2.

DCh Der Deutsche Chorgesang. Deutsche Gesangvereinszeitung. Gießen: Klein. m. 1—2.

DIZ Deutsche Instrumentenbauzeitung. Berlin-Schöneberg: Bahnstraße.

DMMZ Deutsche Militärmusikerzeitung. Berlin, SW. 11: Parrhysius. w.

DMZ Deutsche Musikerzeitung. Berlin: Chausseestr. 131. w.

DS Deutsche Sängerbundeszeitung. Leipzig, Verlag des deutsch. Sängerbundes. w.

DTZ Deutsche Tonkünstlerzeitung. Berlin W. 57, Bülowstr. 81. m.

DV Das deutsche Volkslied. Zs. für seine Kenntnis und Pflege. Wien III/3: Reisnerstraße 22. j. (10).

GBl Gregoriusblatt. Organ f. kathol. Kirchenmusik. Düsseldorf: Schwann. m. [nebst] Beiblatt: Gregoriusbote.

GM Le Guide musical. Revue internat. de la Musique et des Théâtres. Bruxelles: 3, rue du Persil. w.

GR Gregorianische Rundschau. Ms. für Kirchenmusik u. Liturgie. Graz: Styria.

Gr Die Grenzboten. Zs. f. Politik, Literatur u. Kunst. Berlin SW., Bernburgerstr. w.

H Das Harmonium. Zs. für Hausmusik. Leipzig: Breitkopf & Härtel. m.

KW Der Kunstwart. München: Callwey. m. 2.

KwM Kwartalnik muzyczny. Warschau: Gebethner i Wolff. Posen: Niemierkiewicz. j. 4.

KZ Kartell-Zeitung. Officielles Organ des Sonderhauser Verbandes Deutscher Studenten-Gesangvereine. Hannover: Lavesstr. 28. m. 2.

M Le Ménestrel. Musique et Théâtres. Paris, 2 bis, rue Vivienne. w.

MAnt The musical Antiquary. London: Frowde. j. 4.

MACh Mitteilungen des geschäftsführenden Ausschusses des ev. kirchl. Chorgesang-Verbandas für die Prov. Brandenburg. Berlin. (j. 4)

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt zu richten an Herrn Gustav Beckmann, Berlin NW 7, Kgl. Universitätsbibliothek.

Me Der Merker. Österr. Zs. für Musik und Theater. Wien: Österreich. Verlag. m. 2. [nebst] Musikpädagogische Zs. Monatsbeilage des »Merker« für soziale u. Unterrichtsfragen.

MfA Musik für Alle. Monatshefte zur Pflege volkstümlicher Musik. Berlin: Ullstein.

MC Musical Courier. A weekly journal devoted to music and its allied arts. New York: 214—218 William Street. w.

MIZ Musik-Instrumenten-Zeitung. Fach- u. Anzeigeblatt f. Musik-Instrumenten-Fabrikation, -Handel u. -Export. Berlin: Potsdamerstraße 80a. w.

Mk Die Musik. Berlin: Schuster & Löffler. m. 2.

MMG Mitteilungen f. d. Mozart-Gemeinde in Berlin. Berlin: Mittler & Sohn. j. 2.

MMR The Monthly Musical Record. London: Augener. m.

MN Musical News. London: 3, Wine Office Court. w.

MpB Musikpädagosche Blätter. Vereinigte Zeitschriften Der Klavier-Lehrer u. Gesangspäd. Blätter. Berlin: Lutherstr. 5. m. 2.

MS Musica Sacra. Ms. zur Pörderung der kathol. Kirchenmusik. Regensburg: Pustet.

MSal Der Musiksalon. Internat. Zs. für Musik u. Gesellschaft. Berlin-Wilmersdorf: Uhlandstraße 105. m. 2.

MSfG Ms. für Gottesdienst und kirchliche Kunst. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

MSH Musica Sacro-Hispana. Revista mensual Litúrgico-Musical. Bilbao: Mar & Cia.

MSt Musical Standard. A Newspaper for Musicians, Professional and Amateur. London: Reeves, 83 Charing Cross Road. w.

MT The Musical Times and Singing Class Circular. London: Novello & Co. m.

MuM Musikhandel und Musikpflege. Mitteilungen d. Vereins d. deutschen Musikalienhändler zu Leipzig. Leipzig: Verlag d. dtsch. Musikalienhändler. w.

NM *La Nuova Musica. Firenze, Via dei Cerretani 2. m. 2.

NMR The New Music Review and Church Music Review. New York, 21 East Seventeenth Street. m.

NMZ Neue Musikzeitung. Stuttgart, Grüninger. m. 2.

NS Nord und Süd. Deutsche Halb-Ms. Berlin: Traunsteinerstr. 3. m. 2.

NW Der neue Weg. Berlin SW: Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger. w.

NZM Neue Zeitschrift für Musik. Leipzig: Gebr. Reinecke. w.

OMZ *Österr.-Ungar. Musikerzeitung, Wien VI/1: Kaunitzgasse 33. w.

RG *Rassegna Gregoriana per gli studi liturgici e pel canto sacro. Roma: Piazza Grazioli. m.

RM La Revue musicale. Paris: 160 rue du Faubourg-Saint-Honoré. m. 2.

RMC *Revista Musical Catalana. Bulletí de L'»Orfeó Català«. Barcelona: Carrer alt de Sant Perre 13.

RMI Rivista musicale Italiana. Torino: Fratelli Bocca. j. 4.

RMZ Rheinische Musik- u. Theaterzeitung. Allgem. Zs. für Musik. Köln: Marienburgerstraße 55. w.

S Signale für die musikalische Welt. Berlin, Potsdamerstr. 123. w.

SIM S. I. M. Revue mensuelle fondée p. l. soc. internat. de musique. Paris, 22 rue St. Augustin. m.

SIMG Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft. Leipzig: Breitkopf & Härtel. j. 4.

SMZ Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt. Zürich: Hug & Co. [nebt] Beilage: Der Volksgesang.

Sch Die Schaubühne. Wochenschrift für die gesamten Interessen des Theaters. Berlin W 62: Reiß.

Si Siona. Ms. für Liturgie u. Kirchenmusik. Gütersloh: Bertelsmann.

Sti Die Stimme. Zentralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene. Berlin SW 48: Trowitzsch & Sohn. m.

T Der Türmer. Ms. für Gemüt und Geist. Stuttgart: Greiner & Pfeiffer. m.

TM *Tidning för Musik. Helsingfors, St. Robertsgartan 1. m. 2.

To Deutsche Sängerzeitung Die Tonkunst. Berlin: Gitschinerstr. 81. m. 3.

VM La Vie Musicale. Revue bimensuelle de la musique Suisse et étrangère . . . G. Humbert, Morges près Lausanne. m. 2.

ZfI Zeitschrift für Instrumentenbau. Leipzig: Paul de Wit.

ZIMG Zeitschrift der internat. Musikgesellschaft. Leipzig: Breitkopf & Härtel. m.

Abell, Arthur M., s. Liszt.

Aerophor s. Tonbindeapparat.

Ästhetik. Zur Wirkung der Musik (Büchner), Mk 10, 22. — A desiderable reform in musical aesthetics (Calvocoressi) MT 52, 824. — Die Grenzen des Komponierbaren (Hoffmann), Me 2, 22. — Reform über die Festlegung der Töne vom ästhet. Standpunkte [poln.] (Rosenzweig), KwM 1, 2.

Ahrons s. Tonbindeapparat.

Akustik (s. a. Ästhetik). Scheinbare Widersprüche bei der praktischen Anwendung eines akustischen Gesetzes (Heller), DTZ 9, 230. — Tonart u. Farbe (Hale), S 69, 40 f. — Kombinationstöne u. ihre hohe Bedeutung für die Musik (Hansing), ZfI 32, 1. — Was soll der Musiker von der Akustik wissen? (Schnorr von Carolsfeld), Bericht der Dresdener Musik-Schule 1908—1911.

Albeniz, Isaac. (Zielinski) The Musician, Boston XVI, 9.

Alcock, W. G., s. Orgel.

Altmann, Wilh., s. Dvořák, Woikowsky-Biedau.

Anderwert, Albert. SMZ 51, 24.

Andro, L., s. Wagner.

Antcliffe, Herbert, s. Holbrooke.

Arbeitergesang s. Volksmusik.

Artaria, Franz, s. Beethoven.

Ast, Max, s. Gesang.

Atkins, Ivor, s. Bach.

Auerbach, Felix, s. Kammerton.

Ausstellungen. Visitando la Mostra del Ritratto Italiano (Fanciulli), AL 66, 6.

Bab, Julius, s. Wagner.

Babin-Grandmaison, Marie. (Pougin) M 77, 38 ff.

Bach, J. S. St. Matthew Passion (Elgar, Atkins), MT 52, 824. — B.'s Orgelwerke u. heutiges Publikum (Köhler), MSfG 16, 6. — (Ochs), DMMZ 33, 34.

Batka, Richard, s. Besprechungen, Musikunterricht.

Baudelaire, Charles, s. Wagner.

Bayreuth, s. R. Wagner.
Beethoven, Ludw. van. Etwas über B.'s musikalischen Nachlaß (Artaria), Me 2, 21. — De l'exécution des œuvres de B. (Cousinet), SIM 7, 8/9. — Brief an die Unsterbliche Geliebte: AMZ 38, 31/32, (Boutarel) VM 5, 1 f., (Bekker), DMMZ 33, 37, (Boutarel), M 77, 34, (Leitzmann), ZIMG 12, 12, (Thomas-San-Galli), RMZ 12, 34/35, (Unger), Mk 10, 24, NZM 78, 35/36, NZM 78, 37/38.
Bekker, Paul, s. Beethoven.
Berlin. Berliner Konzerte u. ihre Besucher (Draber), S 69, 38.
Berlioz, H. B. à l'Institut (Tiersot), M 77, 33 ff.
Bertini, Paolo, s. Musik.
Besprechungen. Biehle: Theorie der pneumatischen Orgeltraktur u. die Stellung des Spieltisches. (Schnorr von Carolsfeld), Mk 10, 24. — Bekker: Das Musikdrama der Gegenwart (Seidl), AMZ 38, 35. — Boepple: Die Elemente der Musikalität (Wolff), Mk 10, 22. — Brenet: Musique et musiciens de la vieille France (Pougin), M 77, 36. — P. C. Buck: Unfigured harmony, MN 41, 1070. — Calvocoressi: Glinka (Pougin), M 77, 36. — Chantavoine: Liszt (Pougin), M 77, 32. — Degner: Ausgewählte Werke (Thiessen), S 69, 37. — Hull: Organ Playing; its Technique and Expression (Niecks), MMR 41, 490. — van Eyken: Harmonielehre (v. Mojsisovics), AMZ 38, 33/34. — Gastoué: L'Art grégorien (Pougin), M 77, 36. — Gräflinger: A. Bruckner (Batka), KW 24, 23. — Heinemann: Wagner u. das Ende der Musik (Müller-Hartmann), AMZ 38, 41. — Hirth: Joh. Peter Lyser (Singer), AMZ 38, 39. — d'Indy: César Franck (Nitchie), NMR 10, 119. — Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1909 (Heuß), ZIMG 12, 12. — Kawerau: Über die Grenzen des Kirchlich-Musikalischen [Vortrag] (Spitta), MSfG 16, 10. — Kuypers: Anleitung zur Stimmbildung (Wolff), Mk 10, 23. — de La Laurencie: Lully (Pougin), M 77, 32. — Mitjana: Catalogue critique et descriptif des imprimès de musique ... à la Bibliothèque de l'Univ. R. d'Upsala (Ecorcheville), SIM 7, 8/9. — Müller: Hasse als Kirchenkomponist (Mey), Mk 10, 23. — Radiciotti: G. B. Pergolesi. (Thomas), MSal 3, 17/18, — Riemann: Beethoven's Streichquartette (Heuß), ZIMG 12, 12. — Scotti: Il pio instituto musicale Donizetti in Bergamo (Malherbe), SIM 7, 8/9. — Sonky: Théorie de la pose de la voix basée sur la physiologie des organes qui participent à la formation du son (Wolff), Mk 10, 24. — Steinitzer: Musikgeschichtlicher Atlas (Wellesz), Me 2, 22. — Storck: Musik u. Musiker in Karikatur u. Satire (Ecorcheville), SIM 7, 8/9. — Tetzel: Das Problem der modernen Klaviertechnik (Vianna da Motta), MpB 34, 17. — Thayer: Beethoven-Biographie (Misch), AMZ 38, 31/32 ff, — Tiersot: La musique chez les peuples indigènes de l'Amérique du Nord (Capellen), Mk 10, 22. — Ulrich: Die Grundsätze der Stimmbildung während der A capella-Periode (Kamienski), To 15, 27. — Cos. Wagner: F. Liszt (Segnitz), AMZ 38, 40. — Wagner: Autobiographie (Bie), Neue Rundschau, XXII, 7. — Wallnöfer: Resonanztonlehre (Wolff), Mk 10, 22. — Weißmann: Berlin als Musikstadt (Nadel), Mk 10, 23. — Werner: Städtische ... Musikpflege in Weißenfels .. (Mey), Mk 10, 22. — Williams: The rhythm of modern music (Hohenemser), Mk 10, 23.
Bibliotheken. Praktische Winke für die Gründung und den Ausbau musikalischer Volksbibliotheken (Marsop), AMZ 38, 36.
Bie, Oscar, s. Besprechungen.
Blaschke, Julius, s. Liszt.
Bode, Wilhelm, s. Goethe.
Boësset, Antoine, un musicien de la cour de France et du vieux Montmartre (Bouyer), M 77, 35.
Bohl, Heinr., s. Notenschrift.
Bonvin, Ludwig, s. Guido.
Borodin, Alexander, Die Sinfonien B.'s (Nef), SMZ 51, 25.
Bothe, Franz, s. Hegar.
Boughton, Rutland, s. Wagner.
Boutarel, Amédée, s. Beethoven.
Bouyer, Raymond, s. Boësset, Ingres, Schumann, Volksmusik.
Brandes, Friedrich, s. Musikfeste, Strauß.
Bremer, John W., s. Jaques-Dalcroze.
Brichta-Planta, Em., s. Klavier.
Bruckner, Anton, s. a. Liszt.
Bücherbesprechungen, s. Besprechungen.
Büchner, Anton, s. Ästhetik.
Burian, Irma, s. Musikkongresse.
Cäcilianismus. Ein Beitrag zur Wertung des C. (Tonnberg), Der Herold 8, 15.
Cäcilienverein. ... 20. Generalversammlung ... i. Innsbruck (Kurthen), GBl 36, 9f.
Capellen, Georg, s. Besprechungen.
Chavarri, L., s. Liszt.
Chesaux, René, s. Musik.
Chop, Max, s. Wagner.
Chopin, Fréd. (Knosp), RMC 8, 92. — La nationalité du génie de Chopin (Knosp), GM 57, 36/37. — (Pugno), MSt 36, 924. — Ch. the composer [Forts.] (Stillman-Kelley), MC 63, 9 ff.

Chorgesang (s. a. Dirigieren, Musikvereinigungen). Deklamationsfehler im Chorgesang (Janetschek), NZM 78, 40. — Zur Literaturgeschichte des Männergesanges (Rose), To 15, 25.
Chybiński, Adolf, s. Jan von Lublin, Musik, Violine.
Claqueure, Berühmte (Hale), S 69, 34.
Cleuver, J., s. Jensen.
Codd, Elsie, s. Wagner.
Conze, Johannes, s. Juristisches.
Copp, Laura Remick, s. Haydn.
Cousinet, Roger, s. Beethoven.
Crowd s. Violoncello.
de Curzon, Henri, s. Gautier.
Dahms, Walter, s. Wagner.
Dahn, Felix, s. Oper.
Daniel, Gaston, s. Musik.
Davidsohn, Heinr., s. Streichinstrumente.
Daubresse, M., s. Juristisches.
Davies, C. A., s. Musik.
Destinn, Emmy. (Lebede), NZM 78, 37/38.
Dickinson, Edward, s. Musikunterricht.
Dirigieren. Der Chordirigent (Leisner), DS 3, 34 f. — Worauf hat der Dirigent bei der Einstudierung eines Chorwerkes ganz besonders sein Augenmerk zu richten (Ludwig), DS 3, 32.
Doll, W. J., s. Kirchenmusik, Wien.
Donaldson, D., s. Musik, Musikkritik, Stil.
Draber, H. W., s. Berlin, Nikisch.
Dresden. Militärmusikalische Erinnerungen eines alten Dresdeners, DMMZ 33, 41.
Drexler, Friedr., s. Orgel.
Druckfehler. Populäre D. (Eichberg), DTZ 9, 230 f.
Dunstan, R., s. Musikunterricht.
Dvořák, Anton. D. im Verkehr mit seinem Verleger Fritz Simrock (Altmann), Mk 10, 23.
Ecorcheville, J., s. Besprechungen.
Eccard, Johannes. Zu E.'s Gedächtnis (Smend), MSfG 16, 10.
Eichberg, Rich. J., s. Druckfehler.
Elgar, Edward, s. Bach.
Elgar, Edw. E.'s second symphony (Newmann), NMR 10, 119.
Erban, Franz, s. Juristisches.
Español, Domenech, s. Wagner.
Fanciulli, Gius., s. Ausstellungen.
Farga, Franz, s. Musik.
Farinelli, Michel, s. Playford.
Feis, Oswald, s. Musiker.
Fiorini, Gius. (Honold), NMZ 33, 1.
Fleischmann, Ugo R., s. Musik.
Florenz. Ricordi musicali Fiorentini (Parigi), NM 16, 218/19.
Form. Vom thematischen Aufbau in den Tonwerken (Scheuermann), MSal 3, 17/18.
Fraenkel, Herbert, s. Juristisches.
Freiesleben, Dr., s. Juristisches.
Fröhlich, Alfred, s. Oper.
Froggat, Arthur T., s. Musik.
Fuchs, Hanns, s. Wagner.
Funcke, P., s. Kirchenmusik.
Garsó, Siga. (Morsch), MpB 34, 18.
Gassenhauer. Die Befreiung vom G. (Schmidl), AMZ 38, 38 f.
Gatty, R., s. Klavier.
Gautier, Théophile, et la musique (de Curzon), GM 57, 36/37.
Geige s. Violine.
Gesang (s. a. Jaques-Dalcroze, Juristisches, Musikunterricht). Grundlagen einer rationellen Schulgesangmethode (Ast), Sti 6, 1 f. — Über hygienisches Sprechen und Singen (Hoffmann), RMZ 12, 40. — Zur Überfüllung im Sängerberuf (Merkel), MSal 3, 19/20. — Stimme u. Sprache (Reinecke), MpB 34, 19. — Über den Mechanismus der Deckung des Gesangstones (Schilling), Sti 6, 1. — Das »Vornsitzen« des Tones (Seydel), Sti 6, 1. — Die Bedeutung des Internat. Laryngologen-Kongresses für die Gesangswissenschaft (Wethlo), MpB 34, 19.
Gluck, C. W. Gluckspiele in der Schweiz (Möller), AMZ 38, 33/34.
Goethe, J. W. v. G.'s Nöte im Theater (Bode), RMZ 12, 39.
Goller, V., s. Musikunterricht.
Goodrich, Fred. W., s. Kirchenmusik.
Gräner, Georg, s. Juon.
Graf, Ch., s. Musikvereinigungen.
Grew, Sidney, s. Violoncello.
Grunow, G., s. Jaques-Dalcroze.
Guido von Arezzo. Zielt G.'s Vergleichung der Neumen mit den Versfüßen auf Tonintervalle ab? (Bonvin), GBl 36, 10.
Händel, G. F. Sheffield Choir and H.'s »Messiah« (Johnstone) MSt 36, 922.
Hagemann, Carl, s. Wagner.
Hale, Philip, s. Akustik, Claqueure.
Hansing, Siegfried, s. Akustik.
Hasse, Johann Adolf. Neues von J. A. H. (Kaiser), Dresdner Nachrichten 28. 9. 1911.
Hatzfeld, Johannes, s. Liszt.
Haydn, Josef. The H. Museum in Vienna (Copp), NMR 10, 118.
Hegar, Friedr. H.'s »Totenvolk« (Bothe), DAS 1911, 40.
Heinemann, Ernst, s. Text.
Heller, Max Paul, s. Akustik.
Heuß, Alfr., s. Besprechungen.
Hiller, Ferdinand. (Puttmann) BfHK 16, 1. — (Reinecke), NZM 78, 41. — (Spanuth), S 69, 41. — (Wolff), NZM 78, 41.
Hoffmann, Clara, s. Gesang.
Hoffmann, R. S., s. Ästhetik.
Hohenemser, Rich., s. Besprechungen.
Holbrooke, Joseph. (Antcliffe), NMR 10, 118.
Hollander s. Oper.
Hollm, Lydia, s. Juristisches.

Honold, Eugen, s. Fiorini.
Hymne s. a. Krakau.
Jacobs, Emil, s. Liszt.
Jacques-Dalcroze, Emil, and his rhythmical gymnastics, MN 41, 1070. — J.-D.'s Method of rhythmic gymnastics (Bremer), NMR 10, 119. — Was ist J.-D. dem Sänger? (Grunow), RMZ 12, 34/35. — (Scheffler), VM 5, 3.
Jan von Lublin. Orgeltabulatur d. J. v. Jahre 1540 (Chybiński) [poln.], KwM 1, 2.
Janetschek, Edwin, s. Chorgesang.
Jensen, Gustaf. (Cleuver), RMZ 12, 38.
Ingres, Jean-Auguste-Dominique (Bouyer), M 77, 36.
Johnstone, J. Alfred, s. Händel.
Istel, Edgar, s. Musiksalon.
Juon, Paul. (Gräner), NMZ 33, 1.
Juristisches. Zwei Schlußbetrachtungen zur »Staatlichen Musikprüfung« (Conze), AMZ 38, 38. — Enquête sur la condition sociale du musicien en Europe et en Amérique (Daubresse), SIM 7, 8/9. — Die Honorarfrage der Musiklehrer (Erban), Me 2, 23. — Der Kampf gegen das Lehrlingsunwesen im Musikerberuf (Fränkel), DMZ 42, 40. — Zeitliche Begrenzung des Urheberrechts (Freiesleben), NMZ 33, 1. — Die Examenfrage für den Gesangunterricht (Hollm), Sti 5, 12. — Der Zug nach der Musik (Keller), BfHK 16, 1. — Ein staatlicher Befähigungsnachweiszwang (Krause), AMZ 38, 36. — Staatsprüfungen für Musik? (Schlegel), AMZ 38, 33/34. — Zur Frage der staatlichen Musikprüfungen (Schumann), AMZ 38, 35 ff.
Kahle, A. W. J., s. Offenbach.
Kaiser, Georg, s. Tonbindeapparat.
Kamienski, Lucian, s. Besprechungen.
Kammermusik. La musique de chambre en France de 1850 à 1871 (Landormy), SIM 7, 8/9.
Kammerton u. absolutes Tonbewußtsein (Auerbach), BfHK 16, 1.
Kapp, Julius, s. Liszt.
Karnahl, Franz. (Lautenbach), DS 3, 36.
Keller, Otto, s. Juristisches.
Kellermann s. Musikinstrumente.
Kętrzyński, Stanisław, s. Krakau.
Keyfel, F., s. Musikfeste.
Kindermusik. Child music of the great composers, MC 63, 9.
Kirchenmusik (s. a. Liszt, Wien). — Der Introitus Gaudeamus omnes am Allerheiligenfeste (Doll), CO 46, 10. — Das katholische deutsche Kirchenlied im 18. Jahrh. (Funcke), CO 46, 10. — Ideals in catholic church music (Goodrich), NMR 10, 119. — Die K. ein Gottesdienst (Müller), CO 46, 9. — Liturgische Gottesdienste mit kirchengeschichtlichem Inhalt (Rosenkranz), MSfG 16, 6. — Wie man neue Gesangbücher vorbereitet (Weimar), CEK 25, 8.
Kitchener, Fred., s. Musik.
Klanert, Paul, s. Musikfeste.
Klavier (s. a. Musikunterricht). — Das Klavierspiel »zum Vergnügen« (Brichta-Planta), Me 2, 23. — Pianoforte touch: A simplification of terms (Gatty), MT 52, 823. — Die Geschichte des K. (Martell), To 15, 24. — Musikalischer Unfug [Pianoforatorium] (Misch), AMZ 38, 40. — Klaviertechnische Streitfragen (Tetzel), MpB 34, 18. — Instruktive neuere Klaviermusik (Thiessen), RMZ 12, 36/37. — Great Innovators in the Art of Piano-Playing (de Zielinski), The Etude, Philadelphia 29, 7. — Modern pioneers in the art of Piano-Playing (de Zielinski), The Etude, Philadelphia 29, 8.
Knosp, Gaston, s. Chopin.
Köhler, J., s. Bach.
König, Hans, s. Liszt.
Kontrapunkt s. Musikunterricht.
Krakau. Hymne z. Ehr. Krakaus a. d. 15. Jh. [poln.] (Kętrzyński u. Opieński), KwM 1, 2.
Krause, Rud. A. Th., s. Juristisches.
Krug-Waldsee, Josef, s. Magdeburg.
Kruse, Georg Richard, s. Thomas.
Küffner, E., s. Musikvereinigungen.
Kurthen, W., s. Cäcilienverein.
Landormy, Paul, s. Kammermusik.
Lautenbach, E., s. Karnahl.
Lebede, Hans, s. Destinn.
Leisner, Otto, s. Dirigieren.
Leitzmann, Albert, s. Beethoven.
v. Lichtenberg-Südende, R. Frhr., siehe Wagner.
Lied (s. a. Kirchenmusik). Gassenlied und Volkslied, To 15, 25.
Liszt, Franz. DCh 14, 12. — MMR 41, 490. — L.'s Testament, DMMZ 33, 38. — Neue Liszt-Literatur [Besprechungen], Mk 11, 1. — L. and the Princess Wittgenstein (Abell), MC 63, 12 f. — L. in Berlin (Blaschke), DS 3, 32. — El nacionalisme de L. (Chavarri), RMC 8, 93. — Ein L.-Konzert im Jahre 1845 und sein Kritiker (Hatzfeld), Mk 11, 1. — L. und die Kirchenmusik (Hatzfeld), CO 46, 10 ff. — L. u. d. Gräfin d'Agoult in Nonnenwerth 1841—42 (Jacobs), Mk 11, 1 f. — Autobiographisches von F. L. (Kapp), Mk 11, 1. — (König), Sti 6, 1. — (Newmann), MT 52, 824 ff. — L. als Männerchorkomponist (Richard), To 15, 28. — (Rosenthal), Mk 11, 1. — (Rudder), GM 57, 34/35. — L. an Maria von Kalergis (Scharlitt), Mk 11, 1. — L.'s Eintritt in Weimar (Segnitz), MpB 34, 19. — (Storck), T 14, 1. — L. u. Anton Bruckner (Stradal), AMZ 38, 31/32. — Der Musiker L. und seine Bedeutung für die Gegenwart (Weißmann), Mk 11, 1.

Löwe, Ferdinand. (Louis), RMZ 12, 41.
Löwenbach, Jan, s. Novak, Vítezslav.
London. Municipal music in L. (Yeomans), MN 41, 1069.
Louis, Rudolf, s. Löwe.
Lubowski, M., s. Musiksalon.
Ludwig, Georg, s. Dirigieren.
Lusztig, J. C., s. Mozart.
Männergesang s. Chorgesang.
Magdeburg. Das Musikleben in Magdeburg (Krug-Waldsee), MSal 3, 17/18.
Maitland, J. A. Fuller, s. Ornamentik.
Malherbe, Charles, s. Besprechungen.
Marsop, Paul, s. Bibliotheken.
Martell, Paul, s. Klavier.
Mello, Alfred, s. Musikinstrumente.
Mendès, Catulle, s. Operette.
Merkel, Paul, s. Gesang.
Mey, Kurt, s. Besprechungen.
Meyer, Semi, s. Psychologie.
Militärmusik, s. a. Dresden.
Millet, Joan. (Pujol), RMC 8, 92.
Misch, Ludwig, s. Besprechungen, Klavier.
Möller, Heinrich, s. Gluck.
v. Mojsisovics, R., s. Besprechungen.
Montserrat, La musica a M., (Panés), RMC 8, 93.
Moody, C. H., s. Orgel.
Morsch, Anna, s. Garsó.
Mottl, Felix, s. Wagner.
Mozart, W. A. Fragment eines »Magnificat« von Mozart, MMG. 3, 31. — M.'s Musik zu »König Thamos«, MMG 3, 31. — Ein Beitrag zur Geschichte von Mozart's »Bäsle«, MMG 3, 31. — Der Mozart-Kultus u. seine Berechtigung (R.G.), MMG 3, 31. — (Lusztig), MfA 7, 12. — M.'s a moll-Rondo (Wolf) NMZ 33, 1.
Müller, Anton, s. Kirchenmusik.
Müller-Hartmann, Rob., s. Besprechungen.
Munzinger, Carl. (Widmann), SMZ 51, 23.
Musik (Allgem., Musik einzelner Länder, usw.) — The music of the Red Indians, MN 41, 1067. — La giovane scuola inglese (Bertini, Fleischmann), NM 16, 220. — Musique moderne et musique de décadence (Chesaux), VM 4, 20. — Die jüngste polnische Orchestermusik (Chybiński), Mk 10, 22. — La musique au Congo (Daniel), SIM 7, 8/9. — Modern music MN 41, 1072 ff. — The language of music (Donaldson), MSt 36, 920. — Neufranzösische Musik (Farga), Sch 7, 34/35. — The progress of music (Froggatt) MN 41, 1068. — Intolerance and Realism (Kitchener), MMR 41, 490. — Of music in the olden time (Niecks), MMR 41, 489. — Der Wettstreit um Frau Musika vor 200 Jahren (Prümers), DS 3, 34. — On emotion in music (Sforzando), MMR 41, 490 ff. — Music of the Hungarian gypsies (Tiersot), 10, 119. — Its power and value to musical art (White), MSt 36, 918.
Musiker. Allgem. geistige Veranlagung der M. (Feis), OMZ 19, 34 ff.
Musikfeste. Münchener Festspiele 1911 (Keyfel), S 69, 36. 38. — Kleines Bachfest Eisenach: RMZ 12, 40, (Brandes), NZM 78, 39, (Klanert), DMMZ 33, 39, (Niemann) Leipziger Neueste Nachrichten, 25./26. 9. 1911, (Niemann), Frankfurter Zeitung, 24. 5. 1911, (Niemann), Sport-Zeitung, 25. 9. 1911, (Segnitz), AMZ 38, 39, (Segnitz), Leipz, Tageblatt, 26. 9. 1911, (Smolian), S 69, 39, (Smolian), Leipz. Zeitung, 26. 9. 1911.
Musikkongresse. Der 4. Kongr. d. Int. Musik-Gesellschaft in London [poln.] (Opieński), KwM 1, 2. — Der 5. Musikpädagogische — in Berlin 1911 (Oehlerking), Me 2, 21. — (Burian), Me 2, 23.
Musikinstrumente. Über die Technologie beim Blechinstrumentenbau (Kellermann), DIZ 12, 34 f., — Kostbare M. (Mello), DMZ 42, 39.
Musikkritik (s. a. Musiksalon). — The public as musical critic (Donaldson), MSt 36, 922.
Musiksalon. M. u. Musikkritik (Istel), (Lubowski), MSal 3, 19/20.
Musikunterricht (s. a. Juristisches, Klavier). — Experientia docet, MN 41, 1067. — Was eignet sich zur Aufführung durch Schüler? SMZ 51, 24. — Kind und Musik (Batka), KW 24, 23. — The teaching of musical appreciation (Dickinson), MN 41, 1068 ff. — Notes on sixteenth century counterpoint [Forts.] (Dunstan), MN 41, 1071 ff. — Treffsicherheit, das Ziel des elementaren Gesang- u. Musikunterrichtes [Forts.] (Goller), Me 2, 21 ff. — Methodischer Lehrgang für den Gesangunterricht an höheren Lehranstalten (Rödger), Sti 5, 12. — Musikalische Jugenderziehung (Seelig) XVII. Jahresbericht des .. Konservatoriums der Musik .. Heidelberg. — Some observations upon public school music (Sleeper) NMR 10, 118. — Aus der musikal. Pädagogik [poln.] (Szopski), KwM 1, 2. — Die musikalischen Bildungsziele des Klavierunterrichts (Zuschneid), RMZ 12, 36/37.
Musikvereinigungen. Unsere [Dtsch. Arbeiter-Sängerbund] Statistik 1910, DAS 1911, 40. — Ein Vorläufer deutscher Liedertafeln um 1550 (Prümers) DS 3, 38. — .. aus der Geschichte des Schwäbischen Sängerbundes bis .. 1860 (Graf), DS 3, 37. — Über die Zersplitterung im Gesangvereinswesen (Küffner), DS 3, 36.
Nadel, Arno, s. Besprechungen.
Nagel, Wilibald, s. Programmusik.

Nef, Karl, s. Borodin.
Neumen s. a. Guido v. Arezzo.
Newman, Ernest, s. Elgar, Liszt, Wagner.
New-York. Opernsaison 1910/11 (Ruge) BW 13, 24.
Nicolai, Otto, s. a. Thomas.
Niecks, Fred., s. Besprechungen, Musik.
Niemann, Walter, s. Musikfeste, Scott.
Nikisch, Arthur. Eine Mahnung an A. N. (Draber), DMMZ 33, 38.
Nitchie, Katharine, s. Besprechungen.
Notcutt, Arthur, s. Wagner.
Notenschrift. Ein neues Notensystem von Aug. Unbereit (Bohl), BfHK 16, 1.
Novak, Vítězslav, (Löwenbach) S 10, 22 u. Mk 10, 22.
Nürnberg. Aus N.'s Musikgeschichte (Schütz) DS 3, 36.
Ochs, Siegfr., s. Bach.
Oehlerking, H., s. Musikkongresse.
Oesterheld, Erich, s. Wagner.
Offenbach, Jacques. Zur Wertung O.'s (Kahle), DMZ 42, 34.
Oper (Opern-Gesang, -Sänger, s. a. Operette, Text). — Etwas über die dramatische Ausbildung des Opernsängers (Dahn) AMZ 38, 37. — Rund um das Pult (Fröhlich) Me 2, 21. — Openluchtspelen en de Muziek (Hollander) Cae 68, 9. — Openlucht- en openluchtnatuurspeel met muziek (Rutters) Cae 68, 9. — Unser Opernpublikum u. Richard Wagner (Saul) S 69, 36 f. — Bittner: Der Musikant (Schwers), AMZ 38, 31/32. — Das Musiklustspiel (Spanuth) S 69, 34. — Ein »Deutsches Opern-Patronat« (v. Woikowsky-Biedau), NW 40, 38 f. — Uraufführungen: Kunc: Les Esclaves (Vuillermoz) SIM 7, 8/9.
Operette. Über Operetten- u. Opern-Dinge. Aphoristisches (Mendès), Me 2, 23.
Opienski, Henryk, s. Krakau, Musikkongresse.
Orgel (Orgelmusik, -spiel), The organist and modern music (Alcock), MT 52, 823. — Zur Theorie der pneumatischen Orgeltraktur (Drexler), ZfI 32, 2. — The organist and modern music (Moody) MN 41, 1067.
Pachmann, Vladimir de. An interview with P. (Peyser), MN 41, 1068.
Panés, Rafel, s. Montserrat.
Parigi, L., s. Florenz.
Peyser, H. F., s. Pachmann.
Pizzetti, Ildebrando, s. Vatielli.
Playford, John. P.'s »Division Violin« u. M. Farinelli's »Folies d'Espagne« (Riemann), Mk 10, 24.
Pincherle, Max, s. Violine.
Pougin, Arthur, s. Babin Grandmaison, Besprechungen, Saint-Saëns.
Programmusik. Wesen u. Bedeutung der P. (Nagel) BfHK 16, 1.
Prümers, Adolf, s. Musik, Musikvereinigungen, Schubart.
Psychologie. Die P. d. musikalischen Übung (Meyer), NMZ 33, 1.
Pugno, Raoul, s. Chopin.
Pujol, Francesc, s. Millet.
Puttmann, Max, s. Hiller,
Rameau, Jean Phil. s. a. Voltaire.
Reinecke, Carl, s. Hiller.
Reinecke, W., s. Gesang.
Rythmus (s. a. Jacques-Dalcroze). — The spirit of life in music-rhythm (Sherwood), MSt 36, 920.
Richard, August, s. Liszt.
Riemann, Hugo, s. Playford.
Rödger, B. E., s. Musikunterricht.
Rose, Gustav, s. Chorgesang.
Rosenkranz, A., s. Kirchenmusik.
Rosenthal, Moriz, s. Liszt.
Rosenzweig, József, s. Ästhetik.
Rudder. May de, s. Liszt, Wagner.
Ruge, Clara, s. New York.
Rutters, Herman, s. Oper.
Saint-Saëns, Camille. A Cam. S.-S. (Pougin), M 77, 30.
Saul, Felix, s. R. Wagner.
Scott, Cyril. (Niemann), RMZ 12, 40.
Scharlitt, Bernard, s. Liszt.
Scheffler, Karl, s. Jacques-Dalcroze.
Scheuermann, Aug., s. Form.
Schilling, Dr., s. Gesang.
Schlegel, Artur, s. Juristisches.
Schmidl, Leop., s. Gassenhauer.
Schmitz, Eugen, s. Wagner.
Schnorr von Carolsfeld, Ernst, s. Akustik, Besprechungen.
Schönberg, Arnold. (Wellesz), ZIMG 12, 12.
Schubert, Christian Friedr. Daniel. (Prümers), DS 3, 39.
Schumann, Hermann, s. Juristisches.
Schumann, Robert. Un an après le centenaire de Schumann (Bouyer), M 77, 31.
Schundliteratur. Gegen die musikalische (Storck), MpB 34, 17 f.
Schütz, L. H., s. Nürnberg.
Schwers, Paul, s. Oper.
Seelig, Otto, s. Musikunterricht.
Segnitz, Eugen, s. Besprechungen, Liszt, Musikfeste, Wagner.
Seidl, Arthur, s. Besprechungen, Weber.
Seydel, Martin, s. Gesang.
Sherwood, William H., s. Rhythmus.
Singer, Kurt, s. Besprechungen, Wagner.
Sleeper, H. D., s. Musikunterricht.
Smend, Julius, s. Eccard.
Smolian, Arthur, s. Musikfeste.
Soziale Fragen s. Juristisches.
Spanuth, Aug., s. Hiller, Oper.
Specht, Richard, s. Wagner.
Spitta, Friedrich, s. Besprechungen.

Stil. A few thoughts on style (Donaldson), MSt 36, 918.
Stillman-Kelley, Edgar, s. Chopin.
Stimme s. Gesang.
Storck, Karl, s. Liszt, Schundliteratur.
Stradal, August, s. Liszt.
Straßburg. Das Straßburger Stadttheater u. die Ära Pfitzner (Thierauf), BW 13, 23.
Strauß, Rich. Der Rosenkavalier (Brandes), NZM 78, 39.
Streichinstrumente. Die Bogenkurven auf den Streichinstrumenten und ihre praktische Nutzbarmachung (Davidsohn), Mk 10, 24. — Die Tongebung auf den Str. (Davidsohn), MpB 34, 19. — Ein Deklamationsfehler beim Lagenwechsel auf den Streichinstrumenten . . (Davidsohn), Sti 6, 1.
Szopski, Felicyan, s. Musikunterricht.
Tetzel, Eugen, s. Klavier.
Text. Das Übersetzungsproblem in der Oper (Heinemann), DB 3, 13.
Thierauf, H. L., s. Straßburg.
Thiessen, Karl, s. Besprechungen, Klavier.
Thomas, Ambroise, u. Otto Nicolai (Kruse), NZM 78, 40.
Thomas, Wolfgang, s. Besprechungen.
Thomas-San-Galli, Wolfg., s. Beethoven.
Tiersot, Julien, s. Berlioz, Musik.
Tonart s. Akustik.
Tonbewußtsein s. a. Kammerton.
Tonbindeapparat. (Ahrons), DMMZ 33, 39 f. u. DMZ 42, 40. — (Kaiser), NZM 78, 40.
Tonnberg, Fritz, s. Cäcilianismus.
Trient. Appunti di Storia musicale tridentina (Untersteiner), Tridentum XIII, 8-9.
Übersetzungen s. Text.
Unbereit, Aug., s. Notenschrift.
Unger, Max, s. Beethoven, Weber.
Untersteiner, Alfredo, s. Trient.
Vatielli, Franc. (Pizzetti), NM 16, 221.
Vianna da Motta, J., s. Besprechungen.
Violine (s. a. Streichinstrumente). — Einige Worte über die früheren poln. Geigen [poln.] (Chybiński), KwM 1, 2. — From Crowd to Cello (Grew), NMR 10, 119. — La technique du violon chez les premiers sonatistes français (Pincherle), SIM 7, 8/9 ff. — Die Lackierkunst der alten Meister (Völker), DMZ 42, 39.
Violoncello. From Crowd to 'Cello (Grew), NMR 10, 119.
Völker, Carl August, s. Violine.
Volksmusik. Un problème de musique populaire (Brouyer), M 77, 33. — Die Ziele des Arbeitergesanges (Zimmermann), DAS 1911, 38.
Voltaire. Un lettre de V. à Rameau (A. P.), M 77, 37.
Vuillermoz, Emile, s. Oper.
Wagner, Rich. (s. a. Oper). — Proteste gegen Wagners Selbstbiographie, NZM 78, 39. — Bayreuth 1911: RMZ 12, 34/35, (Boughton), MSt 36, 921 ff., (Hagemann), Mk 10, 23. (Notcutt), MN 11, 1069, (de Rudder), VM 5, 1, (Schmitz), AMZ 38, 35 ff., (Segnitz), AMZ 38, 31/32 f., (Specht), Me 2, 22. — Der Kulturfaktor Bayreuth (Andro), AMZ 36, 37. — Von der Feindschaft gegen W. (Bab), Sch 7, 36. — W. in seinen Chören [Forts.] (Chop.), DS 3, 38 ff. — »Siegfried« (Codd), MSt 36, 919. — W. u. die Frauen (Dahms), To 15, 26. — Les causes externes de la creació de Tristany i Isolda (Español), RMC 8, 93. — (Fuchs), Sch 7, 30 ff. — Die Bayreuther Festspiele 1911 (von Lichtenberg) Gr 70, 33. — Bayreuther Erinnerungen (Mottl), DS 3, 32 u. OMZ, 19, 35. — Reflections on Bayreuth (Newman), MT 52, 823. — Bandelaire u. W. (Oesterheld), DB 3, 10. — Wagneriana (Singer), AMZ 38, 40 f. — Another view of Bayreuth (Stair-Kerr), MSt 36, 925. — W. u. die Tierwelt (v. Wolzogen), H 9, 8.
Weber, Bernhard Anselm. Aus W.'s Jugendjahren (Unger) AMZ 38, 35 ff.
Weber, Karl Maria von. Zur Neu-Inszenierung der Weberschen »Euryanthe« (Seidl), DB 3, 11.
Weimar, G., s. Kirchenmusik.
Weißmann, Adolf, s. Liszt.
Wellesz, Egon, s. Besprechungen, Schönberg.
Wethlo, Franz, s. Gesang.
White, Mary Louisa, s. Musik.
Widmann, J. V., s. Munzinger.
Wien (s. a. Haydn). — Lichtpunkte im kirchenmusikalischen Leben Wiens (Doll), CO 46, 9.
v. Woikowsky-Biedau, V., s. Oper.
Woikowsky-Biedau, Victor von. (Altmann), NS 35, 436.
Wolf, William, s. Mozart.
Wolff, Ernst, s. Besprechungen, Hiller.
v. Wolzogen, Hans, s. Wagner.
Yeomans, Walter, s. London.
Zielinski, Jaroslaw de, s. Albeniz, Klavier.
Zimmermann, Felix, s. Volksmusik.
Zuschneid, Karl, s. Musikunterricht.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 3. Dreizehnter Jahrgang. **1911.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Amtlicher Teil.

Ortsgruppe Berlin.

The following particulars have been received from the President of the Ortsgruppe Berlin, and are herewith published for general information. It is contemplated to publish under the auspices of the Ortsgruppe carefully edited re-prints of rare works of musical theory and practice. The re-prints will in no way interfere with the central publications of the Society. The Ortsgruppe will be in no way responsible for the finances of the undertaking. The title proposed is "Neudrucke der Ortsgruppe Berlin der Internationalen Musikgesellschaft". The publications will commence in the early part of 1912 with "Diego Ortiz, Tractado de glosas sobre clausulas" (Rome 1553). On behalf of the Präsidium, the Präsidiumsvorstand sanctions the employment of the name of the Society in the manner above-mentioned.

By order.

(Übersetzung.)

Folgende Ankündigung ist vom Vorsitzenden der Ortsgruppe Berlin unterbreitet worden und wird hiermit zur allgemeinen Kenntnisnahme veröffentlicht. Es wird beabsichtigt, unter dem Schutze der Ortsgruppe sorgfältig redigierte Neudrucke von Seltenheiten der musikalischen Theorie und Praxis zu veröffentlichen. Die Neudrucke werden in keiner Weise die zentralen Publikationen der I.M.G. stören. Die Ortsgruppe wird in keiner Weise für die Finanzen des Unternehmens verantwortlich sein. Der vorgeschlagene Titel ist "Neudrucke der Ortsgruppe Berlin der Internationalen Musikgesellschaft". Die Reihe der Veröffentlichungen wird Anfang 1912 mit "Diego Ortiz, Tractado de glosas sobre clausulas" (Rom 1553) einsetzen. Im Namen des Präsidiums genehmigt der Präsidiums-Vorstand die obengenannte Anwendung des Namens der I.M.G.

Im Auftrage des Präsidiums-Vorstandes.

Redaktioneller Teil.

Die Musikalien in der Wittelsbacher-Ausstellung der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München, 1911.

»Aus Anlaß des Allerhöchsten 90. Geburtsfestes Seiner Königlichen Hoheit des Prinzregenten Luitpold von Bayern veranstaltet, soll die Wittelsbacher-Ausstellung der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek[1]), die in der Bibliothek befindlichen Altertümer des Hauses Wittelsbach vor Augen legen, soweit sie besondere Schaustücke in historischer, besonders kunsthistorischer, und literarischer Hinsicht bilden. In erster Reihe wurden literarische Erzeugnisse von Gliedern des Herrscherhauses selbst, sowohl handschriftliche als im Druck erschienene (ausgenommen solche politischer Art), zusammengestellt, dann Briefe von Wittelsbachern (solche von Lebenden ausgenommen), Wittelsbachische Autographe verschiedener Gattung, Werke, welche dem Auftrage oder der Anregung von Wittelsbachern ihre Entstehung verdanken (diese infolge des beschränkten Raumes nur für die älteren Zeiten), ferner Bücher, welche das Verhältnis der Wittelsbacher zu ihren Hofbibliotheken erkennen lassen, und solche, die als persönliche Gebrauchs- und Luxusgegenstände einzelnen Gliedern des Hauses dienten. Besondere Berücksichtigung erfuhren hiebei die als Bibliophilen hervorgetretenen Fürstlichkeiten. Die Ausstellung erstreckt sich auf alle Linien des Hauses Wittelsbach.«

Diese dem Nachworte des von Oberbibliothekar Dr. Leidinger, welchem auch die Anregung und Ausgestaltung der Ausstellung zu danken ist, verfaßten Kataloges entnommene Übersicht möge die Richtpunkte darlegen, welche für die Zusammenstellung der Werke maßgebend waren. Wir erhalten hiedurch auch Aufschluß darüber, warum bei der ganzen Veranstaltung eine gewisse Beschränkung obwalten mußte.

Die Musikalien bilden einen nicht zu unterschätzenden Teil des Ganzen. Da für die Ausstellung überhaupt nur die Bestände der Bibliothek herangezogen werden konnten, mußte selbstverständlich das fast unerschöpfliche Aktenmaterial in den bayrischen Archiven, welches besonders für die Musikforschung reiche Quellen enthält, völlig ausgeschaltet bleiben. Aber auch den Musikalienbeständen der Bibliothek konnten verhältnismäßig nur wenige, aber für die Musikliebe des Herrscherhauses charakteristische Werke entnommen werden. Die einzig dastehende Musikpflege am herzoglich bayrischen Hofe zu München im 16. Jahrhundert, die spätere Blüte unter den Kurfürsten, nachdem die Schrecken des dreißigjährigen Krieges vorüber waren, und die sich trotz der ungünstigen politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse im diesseitigen Bayern weiter entfaltete, hat ja die Forschung der letzten Jahrzehnte sich zum Gegenstande gemacht. Nicht minderer Erwähnung wert ist das rege Musikleben zu Heidelberg vom 15. bis Anfang des 17. Jahrhunderts, die Unterbrechungen unter Friedrich III. und Johann Casimir abgerechnet, wo Calvin's düstere Lehre die Tonkunst fast ganz verbannte, dann wieder

1) Katalog der Wittelsbacher Ausstellung im Fürstensaale der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek. Bearbeitet von Georg Leidinger. Mit einem Titelbild in Vierfarbendruck: Herzog Albrecht V., der Gründer der Bibliothek, mit seiner Gemahlin Herzogin Anna beim Schachspiel. (Aus dem Kleinodienbuche der letzteren, Cod. icon. 429, gemalt von Hans Müelich 1552.) München 1911. Buch- und Vierfarbendruck der Herzogl. bayer. Hoflithographie und Buchdruckerei A. Huber, München, Neuturmstraße 2a.

etwa 150 Jahre später am kurpfälzischen Hofe jene für die neuere Musik bahnbrechende Reform, die sich an die Namen der Mannheimer Sinfoniker knüpft. Diese Tonkunstpflege beider Linien der Wittelsbacher wirkte auch hinüber an die rheinischen Bischofshöfe, was wir bis in die Tage des jungen Beethoven verfolgen können. Das Interesse an der Musik, welches wir bei den meisten Mitgliedern unseres Herrscherhauses zu allen Zeiten finden, böte Stoff zu umfassender Darstellung, wie sie unsere »Denkmäler der Tonkunst in Bayern« bereits angebahnt haben. Wenn nun auch die Wittelsbacher-Ausstellung in ihren Musikalien keine lückenlose Vorstellung von allen oben erwähnten Bestrebungen auf dem Gebiete der Tonkunst gibt, so enthält sie doch eine Fülle wertvoller Beiträge zur Musikgeschichte Bayerns, die ihrerseits wieder einen wichtigen Teil der Kulturgeschichte des Landes bildet.

Die älteste Musikhandschrift der Ausstellung (Katalog Nr. 504, *Cod. germ. 810 = Mus. Mss. 2232*) ist die nächst dem »Lochhamer« und »Berliner Liederbuch« für die Geschichte des deutschen Liedes so wichtige Sammlung des Nürnberger Arztes Hartmann Schedel, welche unter dem Namen »Münchner« früher auch »Walther'sches Liederbuch« durch die Arbeiten Robert Eitner's[1]) bekannt ist. Die Handschrift entstand während der Studienzeit Schedel's in Leipzig, vielleicht auch zum kleineren Teil in Padua und Nürnberg[2]). Der größte Teil der Lieder, 132 von 154, stammt von des Genannten eigener Hand. Die Sammlung gelangte mit der Hartmann Schedel'schen Bibliothek 1552 in den Besitz Hans Jakob Fugger's, dann aber als Bestandteil der Fugger'schen in den Albrecht V. Die Aufnahme in die Ausstellung verdankt die Handschrift indeß dem Umstande, daß sie fo. 36b 37a ein dreistimmiges Lied enthält »Das leppiſch gut czu lachen iſt, des freu ich mich«; am Schluß der dritten (letzten) Textstrophe findet sich der Vermerk »*Hoc c(om)posuit dux ludwic(us) baua(riae)*«. Eitner schließt hieraus auf die Tätigkeit Herzogs Ludwig des Reichen aus der Landshuter Linie (1450—1479) als Tonsetzer. Sandberger[3]) schreibt dem Herzoge nur die Textdichtung zu, und vermutet die Entstehung der Komposition im Kreise der Sänger des Fürsten am herzoglichen Hofe zu Landshut. Die Aufnahme des Stückes in die Schedel'sche Sammlung läßt sich leicht aus Schedel's Beziehungen zu Herzog Ludwig dem Reichen erklären. Nachdem jener 1566 aus Italien zurückgekehrt war, versuchte ihm sein Vetter Hermann Schedel die Stelle eines herzoglichen Arztes zu Landshut zu verschaffen[4]). Hartmann Schedel trat sie aber, wie zu vermuten, nicht

1) Monatshefte für Musikgeschichte, VI. Jahrg., Berlin 1874, S. 147 ff.: R. Eitner, Das Walther'sche Liederbuch 1461—1467. — R. Eitner, Das deutsche Lied des XV. und XVI. Jahrhunderts in Wort, Ton und mehrstimmigem Tonsatz, II. Band, Handschriften des XV. Jahrh., Berlin 1880, S. 1 ff.: »Das Münchner Liederbuch«.

2) Über Entstehung und Entstehungszeit der Handschrift vgl. R. Stauber, Die Schedel'sche Bibliothek. Ein Beitrag zur Geschichte der Ausbreitung der italienischen Renaissance, des deutschen Humanismus und der medizinischen Literatur. Nach dem Tode des Verfassers, herausg. von Dr. Otto Hartig, Freiburg 1908, S. 42 ff., 133, 152.

3) A. Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayr. Hofkapelle unter Orlando di Lasso, I. Buch, Leipzig 1894, S. 3 f.

4) Stauber, a. a. O., S. 3. — Vgl. Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, CXCVI: Paul Joachimsohn, Hermann Schedel's Briefwechsel (1452—1478), Tübingen 1893, S. 166 ff. Nr. 71. — Auch Hermann Schedel wurde am 2. März 1556 laut Urkunde als herzoglicher Arzt zu Landshut angestellt. Stauber, a. a.

an, da er vom Herbst 1566 bis 1570 in seiner Heimatstadt Nürnberg nachweisbar ist, doch stand er in dieser Zeit in brieflicher Verbindung mit Herzog Ludwig[1]; auch weilte dieser Fürst 1567 gelegentlich des Reichstags zu Nürnberg[2]. Da bei solchen Anlässen nie die Hofmusik im Gefolge fehlen durfte, ließen sich auch hieraus Schlüsse auf den Eintrag des Liedes ziehen.

Eine der interessantesten Handschriften der Ausstellung ist das unter Herzog Wilhelm IV. (1508—1550) entstandene Chorbuch[3] (Katalog Nr. 35, *Mus. Mss. C.*) Auf 15 Seiten mit den herrlichsten Miniaturen geschmückt, ist es zugleich auch ein vom kunsthistorischen Standpunkte aus wichtiges Denkmal. Das auf fo. 1a befindliche bayrische Wappen trägt die Jahreszahl 1538. Mit Ausnahme von zwei späteren Einträgen (fo. 187bf.: Johann Knöfel »Erstanden ist der Herre Christ« und fo. 206bff.: Orlando di Lasso »*Da pacem Domine*«) entstand der Codex von der Hand des Kopisten Ludwig Senfl's. Das Bild Herzogs Wilhelm IV., sowie das seiner Gattin Jakobe befinden sich an mehreren Stellen des Bandes. Als musikwissenschaftlich am wichtigsten ist fo. 188b 189a zur Ansicht aufgeschlagen. Die dort beginnende »*Missa pro defunctis*« des Pierre de la Rue veranlaßte den mit der Ausstattung des Buches betrauten Künstler als untere Randleiste ein fürstliches Requiem zu schildern, dem Wilhelm IV. und Jakobe mit der Hofgesellschaft beiwohnen. Aber nicht nur die Bildnisse des Herzogs und der Herzogin sind Porträts, sondern auch die der übrigen Personen. Da fällt uns vor allem der hinter dem Herzog an einer Portativorgel sitzende Künstler auf. Derselbe scheint ganz in sein Spiel versunken und blickt auf die Tasten des Instruments. Er ist eine stattliche, vornehme Erscheinung in rotem, goldgezierten Wams, einen schwarzen, pelzverbrämten Mantel darüber, auf dem Haupte ein großes schwarzes Barett. Das volle, bartlose Antlitz von rundgeschnittenem, blonden, glatten Haar umrahmt, mahnt uns sofort an die Hagenauer'schen Senflmedaillen[4]. Der Vergleich mit diesen zeigt uns, daß wir ein Bildnis des Meisters vor uns haben. Auch auf die Tätigkeit desselben, besonders den vielumstrittenen Titel »*Musicus intonator*«, wirft die Abbildung, die Senfl als Orgelspieler darstellt, neues Licht, ebenso auf die damals schon gebräuchliche Orgelbegleitung beim Gesange in der Kirche. Merkwürdig ist das Bild auch hinsichtlich des darauf befindlichen Instruments. Es ist eine kleine tragbare Orgel ohne Pedal, welche auf einem Tische steht; sie besitzt ein Manual mit weißen Unter- und schwarzen Obertasten, ferner zwei Bälge, mit deren Aufziehen der Kalkant beschäftigt ist. Die Pfeifen sind in kein Gehäuse eingebaut; sie stehen in etwa vier der Größe nach abgestuften höheren Hauptreihen; kleinere Pfeifen scheinen noch neben den beiden ersten größeren Reihen eingebaut zu sein. Letztere fallen

O., S. 16. Vgl. Joachimsohn, a. a. O., S. 4f. Nr. 3, S. 6 Nr. 4 Anm. 1. Hermann Schedel stand auch später noch mit dem Landshuter Hofe in Verbindung, siehe ebenda, S. 208f. Nr. 103.

1) Stauber, a. a. O., S. 30.

2) Joachimsohn, a. a. O., S. 168, 170 Nr. 73.

3) Vgl. J. J. Maier, Die musikalischen Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek München, München 1879, S. 4 Nr. 6.

4) Denkmäler der Tonkunst in Bayern, III. Jahrg., 2. Bd.: Ausgewählte Werke Ludwig Senfl's. Hrsg. v. Theodor Kroyer. S. LXXVf. Dort auch Abbildung. — Das von H. E. Winter 1816 angeblich nach einem älteren Vorbild hergestellte Senflporträt ist zweifellos unecht; abgesehen davon, daß es völlig von den vier bekannten Senflbildnissen abweicht, sei darauf verwiesen, daß das Kostüm des Dargestellten die spanische Hoftracht des letzten Drittels des 16. Jahrh. ist.

besonders durch ihre Gestalt auf. Die größten der vordersten Hauptreihe sind im unteren Teile zylindrisch, erweitern sich aber nach oben zu einem knospenartigen Kopfe mit spaltförmiger Schallöffnung, welche Form des oberen Teiles in ähnlicher Weise auf einem Holzschnitte Burgkmayr's der »Messe Maximilians« wiederkehrt[1]). Diese Pfeife dürfte dem in Prätorius' »Syntagma« erwähnten »Köpflin-Regal[2])« entsprechen. Die zweite Hauptreihe erweitert sich in der Form eines Schalltrichters, ähnlich der unserer heutigen Blechbläser. Wie bei den vorerwähnten Pfeifen handelt es sich auch hier um ein Zungenregister (Schnarrwerk). Am meisten dürfte ihnen die bei Prätorius, Tafel XXXVIII Nr. 10, abgebildete »Schalmey« in der Form ähneln. Verwandte Gestalt weisen auch ebenda Nr. 14 »Messing-Regal« und Nr. 15 »gedempft Regal« auf[3]). Die übrigen Pfeifen unseres Portativs sind offene Lippenpfeifen von der gewöhnlichen zylindrischen Form, aber in Länge und Durchmesser durchweg ungleich. Jede der verschiedenen Pfeifenreihen dürfte somit einem anderen Register entsprechen. Unsere Miniatur ist auch insofern merkwürdig, als sie über die Zusammensetzung der Münchner Kapelle und ihre Mitgliederzahl Aufschluß gibt. In der rechten Ecke jeden Blattes stehen je an einem Pulte, aus einem Chorbuch singend, die herzoglichen Cantores. Hinter Senfl befinden sich sechs Chorknaben und fünf Sänger in weltlicher Tracht, von einigen, etwa vier im Hintergrunde stehenden, sieht man nur mehr die Barette. Leiter dieser Schar scheint ein alter Mann mit weißem Barte zu sein, der links vom Beschauer an der Ecke des Pultes steht, und durch seine vorgerückte Stellung auffällt. Man möchte unwillkürlich an den alten Kapellmeister Wolfgang Fünkel denken[4]). Auf der anderen Seite sehen wir sieben geistliche Sänger (zwei dürften sich ebenfalls noch im Hintergrunde befinden) in Alba, Pluviale und Barett. Die drei vordersten scheinen zu taktieren. Die Anzahl der als Sänger verwendeten Hofgeistlichen dürfte unter Wilhelm IV. noch eine beträchtliche gewesen sein, während unter seinem Sohne Albrecht wir fast ausschließlich weltlichen Kapellmitgliedern begegnen. Unsere Miniatur wird somit nach all diesen Erörterungen einen wertvollen Beitrag zu der an Problemen reichen Senflforschung bilden.

Den Glanzpunkt der Ausstellung bedeuten selbstverständlich die Müelichkodizes mit den Motetten von Cipriano de Rore und Lasso's Bußpsalmen[5]). Sie lassen uns erkennen, daß Albrecht V., der Stifter der herzoglich bayrischen Bibliothek, aus der unsere heutige Hof- und Staatsbibliothek zu München hervorging, für seine Bücherschätze keine Opfer scheute, wie er aber auch bestrebt war, die Großen der Tonkunst durch

1) Vgl. J. G. Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst. II. Aufl. Bearbeitet von Max Allihn. Weimar 1888, S. 277f.; Abb. Tafel XI Fig. I.

2) Vgl. Neudruck: XIII. Bd. d. Publikationen d. Gesellschaft f. Musikforschung, S. 175: »Köpflin-Regal sind 4 Fuß Ton, haben oben auch ein rund Knäuflein als ein Knopf, und ist derselbige in der mitten von einander gethan, als ein offener Helm, also daß es den Resonanz gleich wieder ins untere Corpus einwendet; ist gut und lieblich«. Bezüglich des in der Form verwandten »Apfel- oder Knopfregals« bemerkt Prätorius unmittelbar vorher: »Ist auch nach Regalart lieblicher und viel stiller, denn ein ander Regal anzuhören, dienet wohl in Positiven, so in Gemächern gebraucht werden«.

3) Vgl. Neudruck: XIII. Bd. der Publik. d. Gesellsch. f. Musikf., S. 171.

4) Sandberger, Beitr. I., S. 22f. — Denkm. d. T. in B., III. Jg., 2. Bd., S. XLIV, LXXIII.

5) J. J. Maier, a. a. O., S. 9ff., Nr. 128; S. 93f. Nr. 130.

diese einzigartigen Werke zu ehren. Welches Gewicht Albrecht und seine Zeitgenossen diesen Musik- und Kunstdenkmälern beilegten, das beweisen Samuel Quickelberg's Erläuterungsbände, in denen eingehend über die Entstehung der Werke, die daran beteiligten Künstler und die Bedeutung der einzelnen Bilder bis in die kleinsten Details berichtet wird. Wir erfahren, wie alle Porträts in den Kodizes nach dem Leben gemalt sind, wir hören, daß keines der reichen ornamentalen und allegorischen Beiwerke ohne einen tieferen symbolischen Sinn hinzugefügt wurde. Im Rore-Kodex (Katalog Nr. 59, 60, *Mus. Mss. B*), der 1559 entstand — Quickelberg's Erläuterungen hiezu wurden erst 1564 vollendet —, fesseln uns die Brustbilder Herzogs Albrecht V. und seiner goldhaarigen Gattin Anna von Österreich. Diese zwei ernsten, lebenswahren Gestalten lassen uns eine Zeit ahnen, in der nicht nur die Wissenschaften und Künste in Bayern gastliche Stätte fanden, sondern wo man auch anderen hohen Zielen gerecht zu werden bestrebt war. Die Wappen der Ahnen umgeben die Bildnisse; Allegorien der Fürstentugenden umranden das Albrechts; die hervorragendsten Eigenschaften einer Frau finden wir bei dem Annas versinnbildlicht. Oberhalb des Bildes des Herzogs schwebt, den kaiserlichen Adler überragend, Christus der Gekreuzigte. Des Herzogs Arbeiten für die Kirche, die notwendige Reform nach innen, welche er in Bayern anbahnte, finden wir hiedurch angedeutet[1]). Der in roten Saffian gebundene Erläuterungsband zeigt Ulrich Schniep's[2]) prächtige vergoldete Beschläge und läßt uns auf die ähnliche äußere Gestalt des Notenbandes Schlüsse ziehen. Von den Lasso-Codices (Katalog Nr. 61—64, *Mus. Mss. A*), deren Entstehung die Jahre 1565—1570 umfaßt, gibt uns der geöffnete erste Band Gelegenheit, Meister Hans Müelich wieder von einer andern Seite zu bewundern, nämlich als Kolorist. Albrechts Bildnis in ganzer Figur als Ritter des goldnen Vließes ist zwar ziemlich durch Reproduktionen bekannt. Allein von all' den wunderbaren satten Tönen des leuchtend roten Samtgewandes, das sich so wirksam von dem tiefblauen Hintergrunde abhebt, vermag keine Nachbildung bis jetzt nur annähernd eine Vorstellung zu erwecken. Auch hier finden wir wieder die auf die Fürstentugenden anspielende reiche Umrahmung. Albrechts Züge begegnen uns auch in den drei Szenen zu beiden Seiten und unten in der Mitte, welche Opportunitas, Securitas und Misericordia darstellen. Letztere Miniatur dürfte zweifellos auf die kurz vorher erfolgte Beilegung der Haag und Ortenburg'schen Unruhen hinweisen. Einen wunderbaren Kontrast zu der schweren wuchtigen Umrahmung und zum Porträt Albrechts bildet das oberhalb desselben in der Mitte befindliche Bild, das wiederum des Herzogs religiösen Idealen gilt: eine von Engeln, die Fürstentugenden verkörpernd, umgebene Darstellung der Dreifaltigkeit. Das Ganze ist auf einen leuchtend gelben Ton gestimmt; zarte Lichtreflexe schimmern auf den Gewändern, deren helle Farben im Gegensatz zu den satten des Fürstenbildes und den dunklen Tönen der äußeren Teile der Miniatur treten. Der so erzielte Gegensatz erhöht die Wirkung des Ganzen und mildert die Schwere der wuchtigen Ornamentik Hans Müelich's. — Die Seite 3 des Kodex nebenan befindlichen 234 Wappenschilder bayrischer Städte, Märkte, Klöster und Grafschaften

1) Vgl. A. Knöpfler, Die Kelchbewegung in Bayern unter Herzog Albrecht V., München 1891, besonders Vorwort S. V und Rückblick S. 221.

2) Vgl. Erläuterungsband, fo. 3a.

zeigen die sorgfältigste Arbeit; sie dürften vor allem dem Heraldiker reiche Anregungen gewähren. — Der zweite Band, ebenfalls in roten Saffian gebunden, läßt uns mit seinen schwer silbernen, teils vergoldeten, teils emaillierten Beschlägen, Ecken, Schlössern und dem Wappen des Herzogs in der Mitte auch die äußere Ausstattung dieser wunderbaren Bände wahrnehmen. Um sich eine Vorstellung von diesem wohl kaum mehr in ähnlicher Weise hergestellten Buchschmucke zu machen, sei bemerkt, daß sich die Kosten des Rohmaterials allein auf 1211 fl. 39½ Kr. beliefen[1]). Der ungarische Goldschmied Georg Seckhein hat diese Meisterwerke geschaffen. In der Mitte befindet sich das bayrische Herzogswappen von der Collane des goldenen Vließes umgeben, ein tiefes Dunkelblau herrscht hier im Email vor; die vier Ecken tragen in der Mitte große vergoldete Löwenköpfe, um die sich außen subtil ausgeführte Fruchtgebinde, Widder- und Greifenköpfe gruppieren. Die Schlösser besitzen fein modellierte männliche Köpfe, ferner emaillierte Vögelchen von außerordentlichem Farbenreiz. Bei dem zweiten der Quickelbergschen Erläuterungsbände erblicken wir eine verkleinerte, aber völlig freie Wiederholung der Goldschmiedearbeit des Notenbandes. Der erste aufgeschlagene Teil des Kommentars läßt uns wieder das bayrische Wappen, von Hans Müelich's Meisterhand entworfen, bewundern, sowie eine Initiale, um die sich reizvoll stilisierte Erdbeeren und Erdbeerblüten schlingen, die mit seltener Naturtreue ausgeführt sind.

Fast möchte man bedauern, daß wohl infolge des beschränkten Raumes der prächtige Druck von Adam Berg des Lasso'schen »*Patrocinium musices*« nicht zur Ausstellung gelangen konnte, zumal die neuere Forschung dem Stifter und Protektor dieses Werkes den Ruhm zuteilen mußte, Lasso dauernd in München erhalten zu haben. Gerade deshalb vermißt man ungern das dort befindliche Bildnis Wilhelm V.

Neben den Meisterwerken der Renaissancekunst haben die zeitlich zunächst folgenden Notenbände schweren Stand. Es liegt der lange dreißigjährige Krieg dazwischen; trotz der umsichtigen Fürsorge des Kurfürsten Maximilian I. war die soziale Lage immer ernster geworden. Maximilian selbst hatte, soweit es die Verhältnisse gestatteten, mehr Vorliebe für die bildende Kunst als für die Musik. Als aber die tonkunstfreundliche Adelheid von Savoyen an der Seite Ferdinand Marias ihr glänzendes Hofleben entfaltete, waren bereits Instrumentalmusik und dramatischer Stil in den Vordergrund getreten. Von Adelheid weist die Ausstellung ein Tabulaturbuch für Gitarre mit 50 Tänzen auf (Katalog Nr. 164, *Mus. Mss. 1522*). Es ist mit dem eigenhändigen Namenszuge der Kurfürstin versehen. Vermutlich wurde es von ihr selbst unter der Aufsicht des italienischen Musikers Maccioni geschrieben[2]).

Aus dem Besitze von Max Emanuels erster Gemahlin, der österreichischen Erzherzogin Maria Antonia, sehen wir zwei handschriftliche Liederbücher (Katalog Nr. 178 und 179). Das eine (*Mus. Mss. 1577*)[3]), dessen origineller Einband zur Ansicht aufgelegt ist, wurde von dem Musiklehrer

1) Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayr. Hofkapelle usw., III. Buch, Leipzig, 1894, S. 59.

2) Vgl. Denkm. d. T. in B., II. Jg., 2. Bd.: Ausgewählte Werke Joh. Caspar Kerll's. Hrsg. v. A. Sandberger. S. XIV, Anm. 3. — M. f. Musikg., XXXV. Jg., Leipzig 1903, S. 133ff.: Eugen Schmitz, Gitarrentabulaturen.

3) J. J. Maier, a. a. O., S. 173f. Nr. 213.

der Fürstin Johann Jakob Prinner geschrieben; es enthält deutsche Lieder, vermutlich Kompositionen desselben. Diese Handschrift gelangte als Geschenk des Grafen Franz von Pocci an die Münchner Staatsbibliothek. Das zweite Buch (*Mus. Mss. 1519*) mit handschriftlichem Besitzvermerk umfaßt 47 italienische Arietten, deren Autoren mit einer einzigen Ausnahme nicht genannt sind. Nr. 37 »*Tanto severo*« trägt den Vermerk »*Aria di S(ua) M(aestà) C(esarea)*«. Ihr Komponist ist Kaiser Leopold I., der Vater der Kurfürstin [1]).

Einen breiten Raum der Ausstellung nehmen ein die Werke der Tochter Karl Albrechts (Kaiser Karl VII.), Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen, E. T. P. A. — Ermelinda Talia pastorella Arcada — als Mitglied der römischen Akademie der Arkadier genannt. Diese seltene Frau ist die einzige unter den bayrischen Prinzessinnen, welche sich als Tonsetzerin eine bedeutende Stelle in der Musikgeschichte eroberte [2]). Gleich Vollendetes leistete sie auch in der Malerei; ebenso errangen ihre Dichtungen, in französischer und italienischer Sprache abgefaßt, die Bewunderung der Zeitgenossen. — Als Dichterin tritt sie uns zunächst in der Ausstellung mit dem Texte des von ihrem späteren Lehrer J. A. Hasse vertonten Oratoriums »*La Conversione di Sant' Agostino*« entgegen (Katalog Nr. 242). Die Erstaufführung fand am Karsamstag 1750 in der katholischen Hofkirche in Dresden statt. Ein Nachdruck des Textes in Joh. Christoph Gottscheds »Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste, des X. Bandes I. Stück«, Leipzig 1750, S. 17 ff. (Katalog Nr. 243) reiht sich an, sowie die deutsche Übertragung in »Johann Christoph Gottsched Gedichte, zweyter Theil«, Leipzig 1751, S. 625 ff. (Katalog Nr. 244). Von einer am Karsamstag 1770 erfolgten Dresdener Aufführung rührt ein italienisch-deutsches Textbuch her (Katalog Nr. 245). Weiter sehen wir eine handschriftliche Partitur aus dem 18. Jahrhundert (Katalog Nr. 246) und Arnold Schering's Neuausgabe im XX. Bande der Denkmäler deutscher Tonkunst, Leipzig 1905 (Katalog Nr. 247). Ein italienisches Textbuch der von der Kurfürstin gedichteten und komponierten Oper »*Il Trionfo della fedeltà*«, Dresden 1754 [3]) (Katalog Nr. 248) schmücken Szenenkupfer und das Bildnis der Verfasserin, dieses nach dem Entwurfe Stefano Torelli's gestochen von L. Zucchi. Eine handschriftliche Partitur aus dem Besitze des Münchner Hoftheaters (Katalog Nr. 249) dürfte wohl von der dortigen Aufführung am 6. Februar 1761 herrühren [4]), ebenso der zu München im gleichen Jahre erschienene italienische Text (Katalog Nr. 252). Die deutsche Übersetzung desselben in Friedrich Wilhelm Marpurg's »Historisch-kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik, III. Band, 8. Stück«, Berlin 1754, S. 299 ff. (Katalog Nr. 251) findet sich desgleichen vor. Typographisch von höchstem

1) Über Leopold I. Tätigkeit als Tonsetzer vgl. Köchel, Joh. Jos. Fux, Wien 1872, S. 17 ff.

2) M. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, II. Teil, Dresden 1862, S. 183 ff. — F. M. Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München, Freising 1865, S. 142 ff. — M. f. M., XI. Jhrg., Berlin 1879, S. 167 ff.: M. Fürstenau, Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen.

3) Die Erstaufführung fand in Dresden im Sommer 1754 statt; die Kurfürstin sang dabei die Hauptrolle der Nice. — Vgl. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters zu Dresden, II. Teil, S. 185 ff., 281. — M. f. M., XI. Jahrg.: Fürstenau, a. a. O., S. 173, 175.

4) Vgl. Rudhart, a. a. O., S. 143, 183.

Interesse ist die 1756 von Breitkopf & Härtel zu Leipzig hergestellte Partitur in drei Bänden (Katalog Nr. 250) als der erste Notendruck dieser Firma. Auch Text und Musik der zweiten Oper von Maria Antonia Walpurgis »*Talestri, Regina delle Amazzoni*« [1]) finden wir mehrmals aufgelegt. Der Text dürfte bereits in den Jahren 1753 bzw. 1754 entstanden sein. Vermutlich komponierte ihn zuerst der Münchner Lehrer der Kurfürstin Giovanni Ferrandini[2]). Eine dreibändige handschriftliche Partitur seiner Vertonung liegt vor (Katalog Nr. 253). Das italienische Textbuch der Münchner Aufführung, München 1760, (Katalog Nr. 254) reiht sich an[3]). Ein Dresdener Druck mit italienischem und deutschem Text entstand 1763 (Katalog Nr. 255), also bereits ein Jahr vor der dortigen Erstaufführung am 28. August 1764[4]). Die wieder bei Breitkopf 1765 erschienene Partitur der von der Kurfürstin stammenden Komposition der Oper in drei Bänden (Katalog Nr. 256) enthält ihr von Genien umgebenes Bildnis, gezeichnet von C. Hutin, gestochen von L. Zucchi. Die Szenendarstellungen wurden von letzterem nach Entwürfen von F. Bibiena und Müller wiedergegeben. Weiter finden wir ein italienisches Dresdener Textbuch der Oper von 1770 (Katalog Nr. 257), ferner zwei Ausgaben der Texte zu »*Talestri*«, zum »*Trionfo della Fedeltà*« und zur *Conversione di Sant' Agostino*« unter dem Titel »*Varj Componimenti per Musica di Ermelinda Talea Reale Pastorella Arcade*«. Rom 1772 und München 1772 (Katalog Nr. 258, 259). Endlich sind auch die Neudrucke einiger Kompositionen der Fürstin im III. Band von Otto Schmid's »Musik am sächsischen Hofe«, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900, vertreten (Katalog Nr. 260).

Von dem Bruder der hohen Künstlerin, Kurfürst Max Joseph III. von Bayern[5]), sehen wir zwei Musikwerke in der Ausstellung, die »*Concerti à più Istromenti*«, Verona 1765, und das der Academia Filarmonica di Verona 1766 zugeeignete »*Stabat Mater*« (Katalog Nr. 267, 268). Letzteres Werk besitzt einen ungemein elegant ausgeführten Dedikationskupferstich, entworfen von Franciscus de Laurentiis aus Verona, gestochen von Giovanni Volpato: Apollo, der die Widmung des *Stabat Mater* entgegennimmt.

Zeitlich zwar näher gerückt als die vorgenannten Werke ferner Jahrhunderte, und doch meist uns heute weit unbekannter sind die zahlreichen Kompositionen von Gedichten König Ludwig I. (Katalog Nr. 399—420). Sie verdanken ihre Aufnahme in die Ausstellung vornehmlich dem Umstande, daß der Verfasser ihrer Worte, der Erbauer der heutigen Münchner Hof- und Staatsbibliothek, als deren zweiter Gründer betrachtet werden muß. Man mag ja über die Härte der Sprache in Ludwig I. Gedichten manchmal nicht ganz hinwegkommen; aber der Geist der Vaterlandsliebe, die Freude an allem Großen und Schönen, die aus ihnen wehen, sie vermögen uns immer zu fesseln. Bedauerlich ist es, daß gerade in jüngster Zeit eine klein-

1) Vgl. Fürstenau, a. a. O., S. 185ff., 368ff. — Rudhart, a. a. O., S. 143. — M. f. M., XI. Jahrg.: Fürstenau, a. a. O., S. 173f.

2) Vgl. Rudhart, a. a. O., S. 15, 118, 130f., 140, 142f.

3) Rudhart, a. a. O., S. 143 vermutet, die Aufführung der Oper 1760 zu München hätte bereits der Komposition Maria Antonia Walpurgis gegolten, da der Text Ferrandini's Namen nicht enthält.

4) Über diese siehe Fürstenau, a. a. O., S. 368ff. — Auch hier sang die Fürstin die Hauptrolle des Talestri.

5) Max Joseph III. war Schüler von Francesco Peli, Giovanni Ferrandini und Andrea Bernasconi. Vgl. Rudhart, a. a. O., S. 129ff.

liche Beurteilung von Ludwig I. großer Persönlichkeit uns nicht selten begegnet. Um so mehr müssen wir es begrüßen, wenn auch durch die Wittelsbacher-Ausstellung Gelegenheit geboten wird, einen gerechteren und historisch einwandfreieren Standpunkt zu gewinnen. — Von den vorliegenden Vertonungen der Dichtungen des Königs fällt uns vor allem folgendes Werk auf: »Gedichte Seiner Majestät des Königs Ludwig von Bayern in Musik gesetzt und gesungen von den Mitgliedern des Liederkranzes in München am 25. May 1829« (Katalog Nr. 399). Das Titelblatt ist von dem phantasievollen Eugen Neureuther in subtilster Weise ausgeführt. Aus zwei Blüten entwickelt der Meister das ganze Rankenwerk der seitlichen Randleisten, sowie der oberen, auf welchen Vögel und Amoretten sich wiegen; unten befindet sich eine mit wenigen feinen Strichen gezeichnete klassische Landschaft, das Meer im Hintergrunde, von zauberhafter Stimmung. Unter den in dem Hefte vertretenen Tonsetzern begegnen wir Namen, die heute noch nicht ganz verklungen sind: Joseph Hartmann Stuntz und Eduard Rottmanner, deren kirchliche Kompositionen sich in der Musikpraxis erhielten; Franz Graf von Pocci treffen wir, dessen Dichtungen und Illustrationen wohl immer neue Freunde finden werden; Pocci begegnet uns nochmals im Katalog Nr. 412; an einstige Größen der Münchner Hofmusik mahnen uns die Namen der Sänger Leopold Lenz und Georg Mittermaier, sowie die der beiden Flötisten Georg Schinn und Franz Cramer. Im Katalog Nr. 400 erscheint der Wiederbeleber Orlando di Lasso's, Caspar Ett, mit der Komposition des Gedichts »An die Hellenen«. Das Studium der Meister der alten Vokalkunst wirkt in seinen oft geradezu klassischen Kirchenkompositionen nach. Neben ihm kehrt hier wieder Stuntz, den wir noch einmal im Katalog Nr. 420 »Chorgesang zur Grundlegung der Befreiungshalle« finden; auch ein weiteres Mitglied der Münchner Hofoper, der Tenorist Franz Xaver Löhle, ist zu erwähnen. Unter den Tonsetzern, welche durch die Verse Ludwig I. zu Kompositionen angeregt wurden, verdienen noch genannt zu werden der Wiener Pianist Joseph Fischhof (Katalog Nr. 401), der Würzburger Universitätsmusikdirektor Joseph Fröhlich, der Begründer der dortigen Musikschule (Katalog Nr. 402, Manuskript), der Frankfurter Musikschriftsteller und Komponist Carl Gollmick (Katalog Nr. 403, 415, 416). Weiter begegnen wir Donat Müller, welcher in Augsburg als Kirchenkomponist und Organist wirkte (Katalog Nr. 404), dem Dichter und Tonsetzer Bruno Ramann (Katalog Nr. 411), ferner Walter von Goethe, dem Enkel des Dichterfürsten, mit der Vertonung dreier Strophen aus dem Gedicht »An die Deutschen«, welche zur Einweihungsfeier des Ferdinand von Schill zu Ehren gestifteten Invalidenhauses bei Braunschweig entstand (Katalog Nr. 410). Auch die in München als Sängerin tätig gewesene Mendelssohnschülerin Josephine Lang ist mit sechs Gesängen vertreten (Katalog Nr. 417). Schließlich sei noch Joseph Rheinberger mit dem Festchor auf Ludwigs Gedicht »Ja es ist erreicht« erwähnt, welche Komposition zur Feier des hundertjährigen Geburtsfestes des Königs entstand (Katalog Nr. 418). Besonders ist auch zu bemerken, daß sowohl unter den genannten Gesängen als auch unter den hier nicht erwähnten das Männerchorlied zahlreich vertreten ist. Ferner dürften die bisweilen auftretenden Gitarrebegleitungen interessieren, nachdem die Pflege dieses Instrumentes allmählich wieder in Übung kommt. Manche der vorliegenden Gesänge sind wohl auch als ältere Werke der Lithographie typographisch von Bedeutung.

Ein selbst in der Musik praktisch tätiges Mitglied des Hauses Wittelsbach war Herzog Maximilian[1]) aus der Linie Birkenfeld-Gelnhausen, der heutigen herzoglich bayrischen Nebenlinie. Maximilian beherrschte in vollendeter Weise das oberbayrische Nationalinstrument, die Zither[2]); gleichzeitig hatte er reges Interesse an der Volksmusik. So entstand die Sammlung »Oberbayrische Volkslieder mit ihren Singweisen«, München 1846 und 1858 (Katalog Nr. 560 und 561), welche Franz Pocci mit einem reizvollen Titelbilde versah, ferner die »Posthornklänge für das chromatische Horn«, denen Carl Stieler seine »Reisebilder« anfügte (Katalog Nr. 563); im ersten Teile des Büchleins bewundern wir auch die köstlichen Zeichnungen von Wilhelm Diez. Unter den Kompositionen des Herzogs herrscht die Tanzmusik vor, seine Werke sind stets mit H. M. gezeichnet (Katalog Nr. 564—569); andere Stücke sind im Verzeichnis vermerkt, konnten aber wegen Raummangels nicht zur Ausstellung gelangen. Wir finden besonders Tänze für das Pianoforte, dann »Oberländertänze« (Katalog Nr. 568) und Ländler für zwei Violinen, Viola und Baß, ferner »Steyersche Ländler« für Zither mit Gitarrebegleitung, »Wiener Ländler« für zwei Violinen, Violoncell und Gitarre, Ländler für eine und zwei Zithern. Auch »oberösterreichische Lieder« für eine oder zwei Singstimmen mit Gitarrebegleitung sind vorhanden; weiter treffen wir volkstümliche ein- und zweistimmige Lieder mit der Begleitung des Pianoforte. Bei den heutigen Wiederbelebungsversuchen volkstümlicher Musik zu Unterhaltungszwecken könnte den vorliegenden Werken das eine oder andere geeignete Stück entnommen werden; auch für die in jüngster Zeit aktuell gewordene Geschichte des Walzers ließe sich hier Material finden. Bezüglich der äußeren Ausstattung der Noten seien wieder zwei Neureuther'sche Titelblätter genannt: Das der »Amalienpolka für Pianoforte von H. M. op. 8«, welche bei Falter in München erschien (Katalog Nr. 565), sowie das Titelblatt des aus dem gleichen Verlage hervorgegangenen Walzers für das Pianoforte »Die Nachtfalter«. Die Zeichnung zu ersterem Stücke zeigt wieder Neureuther's entzückendes Blüten- und Rankenwerk, zu dem sich einige anmutige tanzende und musizierende Figürchen gesellen. Die Widmung des zweiten Werkes (Katalog Nr. 566) an die damalige Kronprinzessin Marie von Bayern gab die Anregung zu einer Anzahl von Landschafts- und Städtebildern der Lieblingsorte der hohen Frau. Dazu kommt die Neureuther'sche Rankenornamentik und eine Menge feinst ausgeführter Gestalten und anderer Darstellungen, so daß wir uns wundern müssen, welche Fülle von Ideen der Meister auf dem kleinen Raum hervorzaubern konnte. Künstlerisch zwar nicht so hoch stehend, aber immerhin originell sind die Titelblätter der »Kuckuck-Polka« op. 25 (Katalog Nr. 567) und der Volksweise »Das Grab der Gefallenen« op. 36 (Katalog Nr. 569); ferner ist für den Zeitgeschmack kennzeichnend die gotisierende Ornamentik des zu dem Walzer für Pianoforte »Abendklänge« gehörigen (Katalog Nr. 564); das Stück war der Münchner Künstlergesellschaft »Neu-Englands Sangrunde« zugeeignet.

Das musikalische Talent des Vaters vererbte sich auch auf den früh

1) Über sein Leben vgl. die Abhandlung Hyacinth Holland's in der Allgemeinen deutschen Biographie, LII. Band, Leipzig 1906, S. 258ff.

2) Er war Schüler von Johann Petzmair. Vgl. den ebenfalls von Holland stammenden Aufsatz in der Allgemeinen deutschen Biographie, XXV. Band, Leipzig 1887, S. 547ff.

verstorbenen Herzog Max Emanuel. Die Ausstellung enthält von ihm Klavierstücke (Katalog Nr. 571) und Lieder für mittlere Stimme und Pianofortebegleitung (Katalog Nr. 572, 573).

Von den lebenden Mitgliedern des bayrischen Herrscherhauses ist als Tonsetzer Seine Kgl. Hoheit Prinz Ludwig Ferdinand vertreten (Katalog Nr. 448—463): Phantasiestücke für Klavier, welche auch in verschiedenen Bearbeitungen für andere Instrumente und Orchester erschienen (Katalog Nr. 448—450, 452, 454), Lieder für eine Singstimme und Klavierbegleitung (Katalog Nr. 451, 453, 455, 462), sowie eine Romanze für Violine mit Begleitung des Pianoforte (Katalog Nr. 463). Diese Kompositionen beweisen, daß die Liebe zur Tonkunst auch heute noch bei den Wittelsbachern fortbesteht. Moderne Ausschmückung von Musikalien zeigt der F. Danneberg'sche Entwurf zu der Vertonung von Nikolaus Lenau's »Schilfliedern (Katalog Nr. 457).

Einige Jahrhunderte bayrischer Musikgeschichte sind an uns vorübergezogen, eine lange Zeit, ausgefüllt mit reger Betätigung auf dem Gebiete der Tonkunst. Es ist Pflicht, denjenigen zu danken, welche uns durch ihre Mühe dazu verhalfen, diesen Überblick zu erhalten, vor allem dem Leiter der Ausstellung Herrn Oberbibliothekar Dr. Leidinger, ferner dem Vorstand der Musikabteilung Herrn Bibliothekar Dr. Schulz, weiter den Herren Dr. Glauning, welcher die auch für unsere Besprechung wichtige Auswahl der Bucheinbände zu erledigen hatte, Dr. Hartig, der die für die Zeit Albrechts V. charakteristischen Werke auswählte, endlich Dr. Bock, welchem die Korrektur des Katalogdruckes oblag.

München. **Bertha Antonia Wallner.**

L'Insegnamento della composizione negli Istituti Musicali[1]).

La composizione musicale attraversa oggi un periodo di radicale evoluzione. La più progressiva delle arti belle tende ormai a trasformare non soltanto i suoi caratteri esteriori ma anche l'intima essenza, il sistema fondamentale.

Giammai come adesso l'opera preparatrice della scuola si è resa necessaria per mettere più facilmente in grado i giovani compositori di affrontare e risolvere i nuovi problemi della tecnica e dell'estetica. Ma con i suoi anacronismi secolari, con i ciechi tradizionalismi, con le sue insufficenze, con i suoi errori, la scuola attuale — in genere — risponde interamente al suo scopo o non è essa la causa precipua della decadenza?

Una radicale riforma didattica è ormai necessaria, e poichè l'arte è patrimonio di tutti, lo Stato non può esimersi dal provvedere validamente alla sua tutela, al suo incremento, massime in ciò che si riferisce alla scuola. Occorre svecchiare i sistemi, sfatare i pregiudizi, abolire i tradizionalismi nocivi, come pure occorre mantenere ciò che, immutabile a traverso il progresso e l'evoluzione delle forme, ha costituito e costituirà sempre l'intima essenza, la ragione d'essere dell'arte stessa.

Le difficoltà della riforma possono esser superate quando ai pregiudizi e agli antichi sistemi, al tradizionalismo che pur diede un tempo si rigogliosi frutti (informi, ad esempio, la scuola napoletana del secolo XVIII), venga sostituito il metodo razionale-pratico, assai superiore nel rispondere

1) Vortrag, gehalten auf dem Kongreß zu London.

alle esigenze della coltura moderna e in particolar modo alla tendenza odierna delle musicali discipline.

I criteri informativi del progetto di riordinamento didattico che ho l'onore di sottoporre al vostro esame, illustri colleghi, si basano anzitutto su una principale e grande divisione fra ciò che didascalicamente si riferisce alla forma, alla tecnica pura, e ciò che riguarda l' ideologia e l' estetica della composizione. Due fasi di studio ben distinte che devono aver separato e completo svolgimento nei vari anni dei rispettivi corsi.

La prima parte rappresenta il periodo di preparazione, la seconda quello di applicazione; nell' una si acquisiscono i mezzi, nell' altra si esplicano le finalità; non si può accedere alla seconda se non si è percorsa normalmente la prima.

* * *

Ecco lo schema del programma per i due corsi.

Parte prima: Corso normale.

Grado di preparazione musicale (teoria elementare completa e pianoforte obbligatorio fino al corso medio) e di coltura generale negli allievi ammittendi.

Studio dei fenomeni e corso completo di morfologia musicale teorico-pratica. Acustica. Voci. Strumenti. Ritmo. Melodia. Armonia. Contrappunto. Strumentazione.

Quattro anni possono ritenersi sufficienti per compiere questo primo corso da parte di allievi volenterosi e dotati delle necessarie attitudini.

La suddivisione dell' insegnamento nei quattro anni deve seguire rigorosamente l' ordine storico.

Prima dello studio delle più facili combinazioni sonore simultanee (armonia e contrappunto a due parti), dovrà farsi quello della melodia considerata a sè, come disegno fonico e come disegno ritmico, nei suoi attributi armonici, nei suoi caratteri vocali e strumentali. Ritengo sommamente necessario l' accurato studio fondamentale della melodia, studio che dovrà poi proseguire insieme allo svolgimento graduale dell' armonia e del contrappunto.

Esercitazioni puramente diatoniche. Canto fermo. Tonalità antiche.

Trasformazione del sistema tonale. La scala cromatica temperata posta a base del sistema moderno.

Necessità di coordinare in modo parallelo — entro ciascun periodo storico — lo studio del contrappunto e quello dell' armonia. Contrappunto vocale antico e contrappunto strumentale moderno. Diatonismo e cromatismo.

Tendenze odierne dell' armonia ed eventuale trasformazione del sistema tonale. Necessità d' un prudente e illuminato freno scolastico.

Facile e progressiva applicazione pratica della strumentazione coordinata con lo studio della melodia, dell' armonia e del contrappunto, per singoli strumenti, per piccoli e grandi gruppi. Semplificazione della grafia della partitura d' orchestra. Abolizione delle trasposizioni tonali nella pratica, riservando la conoscenza delle vecchie trasposizioni per gli studi storici e didattici.

Esercizi progressivi di composizioni puramente scolastiche. La forma musicale considerata scopo e mezzo a se stessa, senza determinato riflesso espressivo. Imitazione di modelli classici prestabiliti: solfeggi, corali, imitazioni, fughe, ecc., vocali e strumentali.

Frequentissime e sistematiche audizioni ed esercitazioni varie (esecuzione individuale e collettiva, istruzione-concertazione, direzione) in rispondenza all' anno scolastico e al relativo periodo storico, con riguardo speciale all' arte nazionale.

Continuazione dello studio del pianoforte. Corsi complementari di organo, violino, canto individuale e corale, storia, semiografia, letteratura (prosodia), declamazione. Nozioni d' estetica.

Considerazioni d' indole didascalica, disciplinare e amministrativa fanno ritener necessaria l' assoluta uniformità d' indirizzo e di metodo in tutti gli Istituti dipendenti dallo stato e in quelli che venissero pareggiati.

Alla fine del corso normale gli allievi dovranno dimostrare la padronanza pratica d' ogni artificio e d' ogni risorsa della tecnica della composizione. Essi potranno conseguire il titolo di Professori di musica e oltre che aspirare al corso superiore, saranno idonei a percorrere — senza ulteriore istruzione — varie vie professionali a seconda delle attitudini e delle aspirazioni: istruzione elementare e media, direzione d' orchestra, di società corali e strumentali, ecc.

* * *

Parte seconda: Corso superiore.

Gli allievi licenziati del corso normale che avranno raggiunto un elevato limite d' idoneità, potramno iscriversi a questo corso. Essi dovranno aver già dimostrato di possedere specialissime attitudini e qualità d' intelletto e di sentimento. Un illuminato rigorismo nell' ammissione al corso superiore produrrà la diminuzione della pletora de' compositori mancati e dei geni incompresi, con beneficio dell' arte e della società Pauci electi!

Il corso superiore avrà carattere puramente teorico e universitario. In esso si svolgerà lo studio dell' applicazione, dell' uso delle forme musicali in rapporto al significato estetico ed espressivo.

Estetica superiore, sia generica che particolare delle varie specie di composizione. Esegesi critica dei grandi modelli. Specializzazione degli insegnamenti (musica da camera, corale e sinfonica; musica religiosa; musica teatrale). Sezione speciale facoltativa di musicologia e scienze affini.

Corsi complementari superiori: letteratura, filosofia, paleografia, folk-lore musicale, ecc.

Audizioni ed esercitazioni sistematiche con lavori di grande stile d' ogni genere e d' ogni scuola, con speciale riguardo all' arte nazionale.

Obbligo per tutti gli allievi di presentare, in relazione all' anno di studio, un determinato numero di lavori composti con libera applicazione delle forme, in rispondenza a determinati fini estetici ed espressivi. Frequenti esecuzioni sperimentali di tali lavori entro l' ambiente scolastico sotto la vigilanza e le disposizioni dei docenti.

Quantunque l' insegnamento del corso superiore sia puramente teorico, è necessario che i vari docenti oltre l' alta dottrina estetica posseggano in modo pratico e completo la tecnica della composizione: essi devono essere musicisti — musicologi. Ogni docente avrà una certa libertà di indirizzo e di metodo entro gli ampi limiti d' un programma sommariamente predisposto.

Il corso superiore potrà essere stabilito soltanto in quei grandi centri ove sia possibile avere le eccezionali condizioni di elevato ambiente artistico intellettuale, necessarie alla completa educazione degli allievi (ottimi concerti di musica da camera, spettacoli teatrali di prim' ordine, grandi esecuzioni corali e orchestrali, ecc.).

La durata del corso superiore non oltrepasserebbe i tre anni.

Gli esami di licenza dovrebbero consistere nella presentazione di tutti i lavori composti nei tre anni di studio e di altri da farsi a porte chiuse con determinate norme. Un solenne saggio finale pubblico, con la proclamazione dei laureati e con l' esecuzione dei loro migliori lavori — testimonianza continua della proficuità della scuola — chiuderebbe il corso.

I laureati conseguirebbero il titolo di *Compositori*; a coloro che avessero frequentato anche il corso di musicologia — e che oltre l' esame di composizione presentassero una speciale monografia d' indole scientifica, critica, storica, ecc. — verrebbe conferito il grado di *Doctor musicae*.

* * *

Queste, o illustri colleghi, le linee principali della riforma. Non occorre dire che nella particolareggiata elaborazione del progetto potranno essere fatte modificazioni, aggiunte considerazioni, proposte e modalità più specificate.
I presumibili risultati del nuovo ordinamento sarebbero ben notevoli. Come abbiamo già osservato, il corso normale nel tempo stesso che servirebbe di preparazione e di selezione per gli aspiranti al corso superiore, farebbe diminuire il numero di spostati e d' illusi offrendo ai licenziati, con la completa coltura tecnica, altre vie di utile e decorosa applicazione professionale, senza escludere che dopo tale corso, autodidatti e privatisti potrebbero, senza frequentare il corso snperiore, darsi liberamente alla composizione con favorevole risultato.

Il corso superiore darebbe il duplice vantaggio di produre validi compositori — pauci electi! — e colti musicologi: artefici e scenziati: pratici e teorici: continuatori-innovatori dell' arte e futuri educatori di musicisti.

* * *

La divisione dei due corsi risponde ad una necessità didascalica riconosciuta dall' esperienza moderna. Troppo spesso oggi nelle scuole vengono confuse le due parti fondamentali della didattica della composizione; troppo spesso allievi ancora inesperti o immaturi della tecnica, privi del corredo delle altre cognizioni necessarie al compositore, spinti dall' incoscente audacia giovanile o dall' eccitamento di ciò ch' essi ritengono . . . . il genio, la divina scintilla creatrice, si danno precocemente alla composizione e producono opere squilibrate, deformi, in cui pagine di qualche pregio ideologico si alternano ad altre di monco sviluppo, di erronea fattura, di strano incomprensibile significato; pagine queste che da amici e critici ignari vengono gabellate per ammirevole prodotto d' audacie innovatrici!

Quando il giovane musicista sarà validamente preparato nel corso normale, quando reso libero d' ogni preoccupazione della forma e abile a piegar il suono ad ogni significato, potrà volgere utilmente la sua intelligenza — nel corso superiore — ad alti quesiti d' estetica e d' ideologia, a ciò che costituisce la parte essenziale della creazione artistica, allora egli sarà in grado di realizzare i propri ideali, di esplicare le sue facoltà creatrici.

L' ordine storico della sua educazione, con l' avergli mostrato il graduale cammino percorso dall' arte, potrà più facilmente fargli scorgere tra i numerosi e tortuosi sentieri delle attuali aberrazioni, la via vera, la grande e dritta via continuatrice del progresso incessante dell' arte. Egli sarà allora l' artefice innovatore, sarà il vero e riconosciuto caposcuola d' un novello periodo, non un pervertitore e un decadente.

Ma un altro notevole vantaggio è da ripromettersi dal nuovo ordinamento scolastico. Per virtù della specializzazione dei vari generi e dell' accentuazione del carrattere etnico musicale di ciascuna nazione, si verrà a dare maggior impulso alla diffusione internazionale dell' arte. Anzichè nuocere alle tendenze d' internazionalismo, l' accentuazione di quei caratteri etnici che costituiscono uno dei peculiari pregi della musica d' ogni popolo, varrà a conferire maggiori attrattive a questa lingua comune del sentimento, con la varietà dello stile, con la maggior sincerità dell' espressione.

Le diverse scuole nazionali saranno come tante sorelle, varie nei lineamenti e negli atteggiamenti, ma tutte eguali nel sangue derivato dalla gran madre comune, tutte risplendenti della purissima luce del Vero e del Bello.

La musica, nel suo rigoglioso rifiorimento, potrà allora assurgere interamente al suo ufficio, ai suoi più nobili fini; fattrice di civiltà, eccitatrice d' alti sensi, elevatrice dell' intelletto, lingua universale del sentimento, essa nella società futura sarà la vera interprete dell' anima collettiva, sarà la divina confortatrice e affratellatrice dell' umanità.

Novara. **Vito Fedeli.**

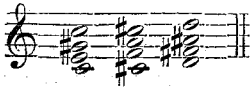
Stumpf's »Konkordanz und Diskordanz«.

Als mir im vorigen Jahre die Liliencron-Festschrift in die Hand kam, habe ich mich aufrichtig gefreut, daß C. Stumpf in seinem Beitrage zu derselben endlich den unvermeidlichen und lange erwarteten Schritt zur Anerkennung des Begriffs des konsonanten Akkords als Grundtatsache unseres Hörens getan hat. Als mir dann der Verfasser den erweiterten Aufsatz (Separatabzug aus der Zeitschr. f. Psychologie) persönlich übersandte, habe ich dieser Freude brieflich bestimmten Ausdruck gegeben. Allerdings stellte Stumpf darauf (brieflich) in Abrede, seinen früheren Standpunkt irgendwie aufgegeben zu haben, aber doch in einer so verbindlichen Form, daß ich keinen Anlaß hatte, mich zu der Frage öffentlich irgendwie zu äußern; ich glaubte es vollständig dem Urteile der Interessenten für derartige Dinge überlassen zu dürfen, den deus ex machina Stumpf's gebührend zu würdigen. Ich bitte darum, auch das, was ich heute hier sage, nicht als gegen Stumpf's neue Aufstellung gerichtet anzusehen, sondern vielmehr nur als eine Ergänzung von Richard Münnich's Besprechung derselben in Heft 2 des 13. Jahrganges dieser Zeitschrift; so glatt, wie diese vermuten läßt, sind denn doch nicht mit einem Male durch Stumpf's neuen Terminus technicus alle Rätsel und Widersprüche aus der Welt geschafft. Natürlich veranlaßt mich in erster Linie der mir von meinem hochgeschätzten Freunde Münnich vorgeworfene »doppelte methodische Fehler«, aus der Reserve herauszutreten.

Über das Rechenexempel, ob zweimal eins wirklich zwei oder nicht in diesem wie in manchem andern Falle eben doch nur eins gibt, will ich mit Münnich nicht streiten. Da ich von der »Auffassungskonsonanz« als etwas »Selbstverständlichem« und »Ursprünglichem« ausgehe, so weiß ich beim besten Willen für einen »elementaren Konsonanzbegriff« nicht neben derselben noch ein Extraplätzchen in meinem Hirn ausfindig zu machen. Für mich existiert außerhalb des Harmoniebegriffs das konsonante Einzelintervall überhaupt nicht, ebensowenig wie für mich eine Melodie ohne immanenten harmonischen Sinn vorstellbar ist. Ob darin überhaupt ein methodischer Fehler vorliegt, mögen andere entscheiden; zwei sind es doch wohl jedenfalls nicht.

Die Hauptfrage ist nun aber: Schlägt denn wirklich Stumpf's neue Formulierung die Brücke von den »Verschmelzungsgraden« hinüber zu dem Harmoniebegriff in seiner unbestreitbaren und auch von Stumpf nicht bestrittenen Dualität? Hätte ich den von Münnich gesperrt gedruckten Satz »Es werde die größte Anzahl von Tönen innerhalb der Oktave« usw. für den Inhaltsextrakt von Stumpf's Aufsatz gehalten, so würde ich keinerlei Anlaß gefunden haben, Stumpf meine freudige Zustimmung auszusprechen. Ich habe aber vielmehr in der Aufstellung der Termini Konkordanz und Diskordanz als etwas Neuem neben den alten der Konsonanz und Dissonanz das Eingeständnis Stumpf's gesehen, daß Dur und Moll die Grundbegriffe sind, denen sich alles weitere Detail der Untersuchung des musikalischen Hörens unterordnet. Ob es neben dem musikalischen Hören überhaupt noch ein davon verschiedenes physiologisches gibt oder geben kann, überlasse ich den Physiologen selbst zu erörtern; für die Methodik der Musiklehre haben wir es jedenfalls mit einem solchen überhaupt nicht zu tun, und ich meinerseits würde einen keineswegs einfachen »methodischen Fehler« darin erblicken, derartige Dinge überhaupt in das Gebiet der Musiklehre hinüberzuziehen, wo sie nur Konfusion anrichten können.

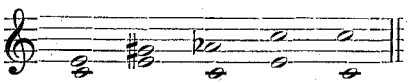
Das Menetekel des übermäßigen Dreiklangs, das ich vor einer Reihe von Jahren den Verschmelzungstheoretikern an die Wand gemalt habe, ist auch durch Stumpf's neue Terminologie nicht ausgelöscht worden. Wenn auf einem wohltemperierten Klavier die Zusammenklänge



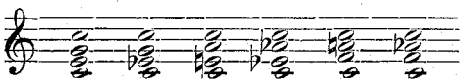
von jedermann, nicht nur von jedem Musiker sondern auch von jedem Physiologen ohne Reserve zu den Dissonanzen (und auch den Diskordanzen Stumpf'scher Prägung) gezählt werden — was soll man dann mit Stumpf's nach Münnich's Meinung unfehlbarer Panacee anfangen:

»Es werde die größte Anzahl von Tönen innerhalb der Oktave angegeben, die sämtlich unter sich konsonieren«?

Denn was Stumpf zur Abwehr meines Einwurfs beigebracht hat, ist doch nur eine Notausrede, die die Unhaltbarkeit der Prämissen nur allzu offenkundig macht. Stumpf meint, es sei doch vom Ohr zuviel verlangt, in *c e gis c* (auf dem Klavier oder der Orgel angeschlagen) denselben Ton zugleich als *gis* (als Terz von *e*) und als *as* (als Unterterz von *c*) zu hören. Von einem solchen Hören als Terz kann doch (scheint mir) nur die Rede sein, wenn als Tatsache hingenommen ist, daß wir im Sinne von Harmonien hören! Stützt sich die Beurteilung der Konsonanz von Zweiklängen auf etwas von dem Akkordbegriff unabhängiges »Selbstverständliches, Natürliches«, so ergeben doch aber die Tastenpaare:



unweigerlich sämtlich durch den Verschmelzungsgrad als solche legitimierte Konsonanzen, und eine Erklärung dafür, daß sie sich dennoch nicht ebenso zu einer Gesamtkonsonanz vereinigen lassen wie die anderen Zusammenstellungen:



ist ohne Heranziehung der »Auffassungskonsonanz« schlechterdings nicht zu finden. Diese aber nur als Nothelfer für jenen Verlegenheitsfall zu zitieren, geht natürlich nicht wohl an. Steht sie aber als höchste entscheidende Instanz hinter dem Einzelintervall, dann ist es doch wohl einfacher, ihr von Anfang an offen diese Vorrangstellung zuzuweisen.

Also — wo steckt in Wirklichkeit der »methodische Fehler«?

Leipzig. **Hugo Riemann.**

Sommaire de la Revue musicale mensuelle S. I. M.

(Numéro d'octobre.)

La musique du roi Louis XVIII.

Lettre adressée à Mornart, par Lesueur, directeur de la Musique du Roi, pour lui demander le maintien des chanteurs de la Chapelle royale et le rétablissement des maîtrises. L'original de ce document se trouve dans la collection M. J. Ecorcheville.

Le Bréviaire et la Musique liturgique, par **Ch. Ruelle.**

M. Ruelle emprunte à l'ouvrage de Mgr. Batiffol un rapide exposé de la formation du bréviaire, depuis le temps où les ascètes et les vierges d'Antioche psalmodient au chant du coq, jusqu'au moment où, avec Grégoire IX se constitue

l'office moderne, que le Concile de Trente allait régler définitivement; le premier bréviaire paraît au XIIIe siècle, et devient, après maintes modifications, le livre de lecture quotidienne et rituelle, distinct des offices chantés.

La Technique du Violon chez les premiers Sonatistes français, par **M. Pincherle.**

Doubles cordes, agréments, expression, interprétation; conclusion: de 1695 à 1723, s'est fondé un style instrumental nouveau, dont la technique, solidement établie, forme un corps de doctrine complet et organisé.

Ildebrando Pizzetti, par **P. M. Masson.**

Vorlesungen über Musik.

Florence. (Institut français, annexe de l'Université de Grenoble): M. Paul-Marie Masson: La musique française depuis Gluck jusqu'à la mort de Berlioz (Cours public). — Etude comparée de l'opéra italien et de l'opéra français au 17e siècle (cours privé).

Gand. M. Paul Bergmans am College musical: Histoire général de la musique, et spécialement de la musique instrumentale.

Leipzig. Prof. Dr. A. Prüfer im Verein für Geschichte Leipzigs: Franz Liszt und Leipzig.

Notizen.

Kopenhagen. Im Musikhistorischen Museum (Prof. Dr. A. Hammerich) fanden letzthin zwei historische Konzerte statt. Im ersten wurden auf einem Clavicembalo von 1723 (Werke von Händel), einer Viola da braccio von 1716 (Corelli), einem Clavichord von 1755 (D. Scarlatti), einer Violine von 1757 (Leclair, Tartini), einem Hammerflügel von 1798 (Beethoven), und einem Hardanger-Fele (nordische Volkstänze) gespielt. Das zweite Konzert brachte mit entsprechendem Programm Lauten, Theorben, Gitarren, Mandolinen, eine Philomela und ein Spinett zur Verwendung.

Krakau. Dr. Zdzisław Jachimecki wurde als erster an den beiden polnischen Universitäten in Galizien, nämlich an der k. k. Jagiellonischen Universität in Krakau zum Dozenten der Musikwissenschaft ernannt. Die Habilitationsschrift u. d. T.: »Die italienischen Einflüsse in der polnischen Musik« (polnisch und eine deutsche Inhaltsangabe) erschien im Verlag der Akademie der Wissenschaften in Krakau. Bei dem Habilitationskollegium fungierte als Delegierter des Unterrichtsministeriums Prof. Dr. Guido Adler, Wien. Im Wintersemester wird Dr. Jachimecki folgende Kollegien halten: Musiktheorie und Musikpraxis im XVI. Jahrh., 1 Std., und Grundsätze und Evolution der dramatischen Musik, 2 Std.

Leipzig. In einem Konzerte der Musikalischen Gesellschaft (Direktion Dr. Georg Göhler) wurden bei der Aufführung zweier Concerti grossi von Händel drei aus dem Lager von P. de Wit stammende Cembali verwendet, um das richtige Verhältnis zu dem Streichorchester zu erhalten und in der großen, 3000 Personen fassenden Alberthalle durchzudringen. Es dürfte vielleicht zum erstenmal in unserer Zeit sein, daß drei Cembali als Akkordinstrumente zur Verwendung kamen. Die Instrumente klangen auch prachtvoll; einige Effekte in den Konzerten kommen auch wohl nur mit Verwendung von Cembali zur Geltung. Die Pflege alter Musik hat überhaupt in Leipzig durch Dr. Göhler's Wirksamkeit eine starke Förderung erhalten; besonders eifrig wird Händel gepflegt, von dem in den zwei Jahren des Bestehens der Musikalischen Gesellschaft bereits vier Concerti grossi (darunter das in *h* moll zweimal) zur Aufführung gelangten, jedesmal mit großem Erfolg. Auch im Theater wird das Cembalo zur Begleitung der Secco-Rezitative in Mozart'schen Opern schon seit einigen Jahren verwendet, und selbst Kritiker, die vor noch nicht

langen Jahren über all diese »historisierenden« Tendenzen losgezogen waren, finden jetzt darin etwas ganz Selbstverständliches und würden sogar sicher etwas nicht in Ordnung finden, wenn man wieder zum früheren Modus zurückkehrte. — Ferner kann berichtet werden, daß »Figaros Hochzeit« im sogenannten Alten, einem kleinen Theater, zur Aufführung kommt mit einem allerdings vorzüglichen Orchester von kaum 30 Mann. Der Orchesterklang ist denn auch wesentlich anders, besonders im Forte, das bei den Streichern einen scharfen, hellen Klang besitzt und noch etwas von individuellem Reiz aufweist. Ferner wird erreicht, daß die Holzbläser, auch im Forte, in Tuttistellen deutlich fühlbar sind. Das Wichtige bei einer Verringerung des Orchesters besteht darin, daß sie wirklich, nicht nur teilweise, vollzogen wird. Schon bei der Hinzuziehung von etwa zwölf weiteren Streichinstrumenten ist das Verhältnis zwischen Streichern und Holzbläsern nicht mehr einwandfrei.

London Congress. The following are English abstracts (in continuation) of all the papers furnished for the London Congress (29 May—3 June 1911), alphabetically arranged under authors' names:

(51) A Mechanical Tuner on Equal Temperament. Paper in French, in Section V. By Cav. *Uff. Geremia Piazzano*, 38, Via Mazzini, Turin.

The instrument exhibited has thirteen strings, which are to be tuned by the operator to a dead unison—Then a transverse diagonal fret, which runs from the top of the left-hand string to the exact middle of the right-hand string, is to be adjusted by three screws—As the transverse diagonal fret presses on all the intermediate strings, it follows that the whole apparatus exhibits an octave of strings mathematically divided according to equal temperament. The tuner of a keyed instrument has merely to tune by the sounds thus given.

(52) Music and Musicians in Paris in 1848. Paper in French, in Section I. By J. G. *Prod'homme*, 9, rue Lauriston, Paris.

In this paper the writer examined the different musical institutions of Paris in 1848 and the following years until the Second Empire:—Conservatoire, Opéra, Théâtre-Italien, Théâtre-Lyrique—Enumerated the musical manifestations which accompanied the Revolution of 1848, and the "songs of circumstance" which were composed or published at that time—Passed in review most of the musicians who became celebrated at that epoch—The paper concluded with an extensive musical bibliography.

(53) Notes on the Origin of the French Overture. Paper in French, in Section I. By Henry *Prunières*, 51, rue de Bourgogne, Paris.

The French Overture is composed essentially of two parts: the first, with a solemn and jerked rhythm, is in common time and ends on the dominant; the second, lively and springing, begins with points of imitation and returns to the tonic—Sometimes the Overture comes to a grave conclusion in common time—This classic type of Overture seems to have been created by Lully—Practically, what Lully did was to substitute the Italian fugato for the second movement of the primitive French Overture, which was written in compact harmonies—It is possible to follow all the phases of this evolution in the manuscript-collections of ballets written between 1640 and 1660—After a first interesting attempt in the ballet "L'Amour Malade", Lully introduced "Alcidiane" (1659) with an Overture in regular form—He continued to work at perfecting his invention during the following years, and wrote a master-piece of its kind for the ballet of "Xerxes" in 1660.

(54) Reform in the notation of orchestral scores in so-called "popular" editions. Paper in French, in Section VI. By Professor Dorsan van *Reysschoot*, 32, rue de la Vallée, Ghent.

The question of orchestra-scores for so-called "popular" editions demands reforms in the notation as follows, if the scores are to become more completely accessible to the only readers for whom they are intended:—(1) Exclusive use of the two ordinary clefs—(2) A more reasonable arrangement of the instruments according to the family to which each belongs and the tessitura which it therein occupies—(3) Notation of the real sound according to its tessitura (Suppression

of the conventional notation in the upper and lower octaves)—(4) Notation in the real tone of the piece, for instruments called "transposing instruments"—(5) Maintenance throughout the whole work, or at any rate in its main portions, of all the score-signatures which the orchestration renders necessary—Justification of these modifications.

(55) Musical Instruments in Spain in the XIII. Century. Paper in French, in Section V. By Director Cecilio de *Roda*, Huertas 40, Madrid.

Musical instruments in the Codex de las Cantigas of King Alfonso X. at the end of the XIII. century—Miniatures—Musical instruments in the poem, "Libro de Buen Amor", by Arcipreste de Hita, towards the middle of the XIV. century —A large number of instruments shown in the Codex Alfonso are at present date in use among the Arabs of North Morocco—Arabian and European instruments.

(56) The Training of Boys' Voices. Paper in English, in Section IV. By Dr. Cyril B. *Rootham*, 4, Huntingdon Road, Cambridge.

Important subject, since it concerns future speaking and singing voices of thousands of the population—Choirmasters should be able themselves to sing, and should have musical speaking-voices—Selection of boys for choir—Value of developing local talent—Boys in any one choir should vary in age (8-16 years)—Daily training; position of boys in practice-room and at service-time—Importance of regular training—Different methods of production—Best results achieved by using exercises which begin on highest notes—Forward production—Training of little use unless results embrace *ff* as well as *pp* singing, effective crescendos and diminuendos—All vowels and consonants should be sung naturally, as in good speaking—Remedies for forced production and flat singing—"Breaking" period of the boy's voice—Paramount importance of ceasing to sing before the treble voice actually gives way, and puberty supervenes—Illustrations: Exercises and solo work.

(57) A System for dividing the Octave into 19 notes, with appropriate notation. Paper in German, in Section III. By Professor M. E. *Sachs*, 7, Elisabethstrasse, Munich.

Development from 3- to 5- to 7- to 12- to 19-note system—Names of the 19 notes and number of vibrations of each—The 19 Major and Minor trichords are purer than in the 12-note system. Music for the 12-note system can be played readily in the 19-note system; the small differences in pitch are negligible—The 19-note system gives increased facility for musical expression—The lecturer plays pieces in both systems on a harmonium tuned to the 19-note system—The proposed notation is graphic, and shows with great clearness the pitch, duration and strength of the notes—Horizontal red and blue 5-line systems alternate; each has room for 19 notes—The note is indicated by a horizontal stroke, the thickness of which shows the degree of force—Duration is indicated by faint perpendicular lines.

(58) Tessaradecatonic Harmonium. Paper in French, in Section V. By José *Pereira de Sampaio*, 414, Rue Bonjardin, Oporto, Portugal.

This apparatus (a harmonium of two octaves with seven white and seven black keys) was explained by the inventor, first in a treatise entitled "Théorie exacte et notation finale de la musique," then in a printed letter. In the tessaradecatonic harmonium the sharp of a note is strictly equal to the flat of the following note. Therein the diatonic scale is rendered, not by the series of the white notes but by that of the black notes.—Another harmonium for practical use is under construction.

(59) An unprinted collection of German Popular Songs, with their melodies, collected by Ludolf Parisius from oral tradition in the Altmark and Magdeburg districts. Paper in German, in Section II. By Pastor Dr. Friedrich *Sannemann*, Hettstedt.

In the year 1879, in the eighteenth annual report of the Altmark Society for Patriotic History at Salzwedel, Ludolf Parisius gave to the public 21 songs with notes and melodies and published them in a separate edition. The larger collection, hitherto unprinted, covers 730 quarto pages in the MS., without melodies.

Two hundred and eighty-one popular songs in the text and over 150 melodies are herewith presented.—The existing literature relating to the popular songs together with the text-variants according to the several places where they were found, are dealt with in notes.—The collection contains 15 religious poems, 46 ballads, 91 love-songs, 56 soldier-songs, 31 hunting-songs and songs for various ranks, 42 songs of diverse nature, and in the appendix a large number of proverbs taken from peasant life, rules for health, superstition of all kinds, counting-rhymes for children's games, &c.—As regards the value at which this great collection should be estimated it is significant that the Prussian Ministry of Public Worship has promised a suitable contribution to the cost of printing when the collection goes to press.

(60) Iconography of Musical Instruments. Paper in English, in Section V. By Dr. F. *Scheurleer*, 53 Meerdervoort, The Hague.

The great importance of a study of the representations of musical instruments in pictures, sculptures, coins, vases, &c., has often been recognised by different scholars—Attempts have been made to get descriptions of what is extant in certain collections, but they have only given small fragments and have been treated from different points of view, and they thus lack unity of system—An international committee for the purpose of preparing a general, and as far as possible complete, inventory, has now been formed.

(61) New editions of English Virginal-music. Paper in German, in Section VI. By Prof. Dr. Max *Seiffert*, 28, Göbenstrasse, Berlin.

Further editing of individual manuscript-originals is from a scientific point of view neither desirable nor profitable—The need for critical complete editions of the chief masters of English virginals-music, such as Bull, Gibbons, etc., for which we have ample original material both in England and on the Continent, is much more urgent.

(62) General Catalogue of Musical Documents prior to the year 1800 contained in Public or Private Libraries in England. Paper in German, in Section VI. By Professor Dr. Max *Seiffert*, as above.

On behalf of the historical Commission for the publication of Memorials of German Music an investigation has been undertaken of all the public and private libraries and archives in Berlin with a view to ascertaining and cataloguing the amount of musical material prior to the year 1800 contained therein—It seems to the author to be a matter of the first importance that a similar proceeding should be contemplated in England in some way under the auspices of the Society—The British Museum has made a monumental beginning in this direction, and it is to be hoped that the scheme may find favour amongst the authorities of other libraries and amongst the patrons of musical art.

(63) Popular Music in Roumanian Countries. Paper in French, in Section II. By Professor Stefan *Sihleanu*, 12, Str. Cozma, Bucharest.

The author displayed the general character of Roumanian popular music, in which the minor key with its melancholy note predominates—This is the case in the lyric songs (doïnas), the lamentations, and the patriotic songs—He then proceeded to speak of dance-music, in which the slow and grave movement of the hora exists side by side with the quick, agitated accents of the sârba, Câtuta, Crâul, and other dances in which the cheerful, noisy note predominates—The musical structure of some well-known melodies or popular airs is then studied, and their original character was demonstrated—Illustration on the pianoforte by the author—There followed a sketch of Roumanian music in the different countries inhabited by Roumanians, both in independent Roumania and the provinces belonging to Austria, Hungary, and Russia—Accompanying musical texts were distributed.

(64) Lute Music in Berlin Libraries. Paper in German, in Section VI. By Fräulein Alicja *Simon*, 70, Augsburgerstrasse, Berlin.

The object of this paper was to present in a short form (originally intended

for the Lute Music Commission) a survey of works for the lute contained in several important musical collections of Berlin—The libraries in question embrace:

1. The Kgl. Bibliothek—A report on the contents of the Berlin Royal Library was presented at Vienna at the last Congress—The London paper added a supplement of works recently brought to light in the old Berlin collection, and included a separate report on the recently acquired Tappert library.
2. The Kgl. Hochschule für Musik.
3. The Kgl. Sammlung alter Instrumente.
4. The Kupferstich Kabinett—Further, the valuable private collection of
5. Dr. Werner Wolffheim, Grunewald-Berlin.

The report drew attention to the chief points of interest connected with this Berlin lute music, a more complete and detailed account of which may be found in the lecturer's contribution to the General Catalogue deposited with the Lute Music Commission in Paris.

(65) Artistic Singing and Laryngal Mechanism. Paper in French, in Section VI. By Carlo *Somigli*, 162, North Avenue, Chicago.

Author introduced a very careful and complete tabulation—(a) of the laryngal mechanism, normal and abnormal, and (b) of the qualities of sound emitted thereby in singing.

(66) Ciampi's "Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno." (A contribution to the history of pasticcio.) Paper in English, in Section I. By O. G. *Sonneck*, Library of Congress, Washington, D.C.

A history of pasticcio is needed for an absolutely clear history of opera and operatic life in olden times—A comparison of several of the earliest librettos of Ciampi's once so popular "Bertoldo in [alla] corte," recte "Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno" illustrates this thesis strikingly—For instance, of the twenty-five arias sung at Ferrara, 1755, only eight appear among the thirty-three of Goldoni's librettos as composed by Ciampi for Venice, 1749. All the others were either interpolations from other operas or were made to order—Obviously therefore caution is necessary when basing historical or æsthetic estimates of old Italian operas on one libretto or on one score preserved under the name of one composer. This pasticcio tendency is noticeable even in the first operas, but it did not become systematic until the eighteenth century, when it was, as the author believes, a logical and unavoidable by-product of the scrittura system.

The second (but here suppressed) part of the study deals with the relationship between Ciampi's opera and Favart's "Ninette à la cour." The comparison strengthens the above thesis still further, as such parodies were but peculiarly French contributions to the operatic genre of pasticcio.

(67) Plea for a Revision of the Complete Edition of Beethoven's Works. Paper in German, in Section VI. By Dr. Friedrich *Spiro*, 16, Via di Villa Patrizi, Rome.

The complete edition of Beethoven's Works was an epoch-making event in its time, but it no longer suffices for modern needs—We require absolute completeness and accuracy—We must have everything that Beethoven wrote in notes, and everything just as he wrote it—We are still without the arrangement for 4 hands, which he himself made of the Fugue Op. 133, the Song-scherzo for Count Zmeskall and Frau Milder-Hauptmann, whole numbers from the first form setting of "Fidelio", and much else—In the 9th Symphony the characteristic change which Beethoven made in Schiller's words is wanting, also a whole bar in the alteration of Diabelli-Variations—In Sonata Op. 106 there is a false bass, and many other mistakes have been printed—The titles also ought to be printed according to the Beethoven manuscript—They are often eloquent and reveal special intentions, e.g., in the Kreutzer-Sonata—Each work ought to be preceded by a short notice as to date of composition, present resting-place of the manuscript, and the most important variants—The opinions of contemporaries should be quoted.

(68) Proposals for improving Violin-methods, and hints on teach-

ing the Violin. Paper in English, in Section V. By Frau Assia *Spiro-Rombro*, 16, Via di Villa Patrizi, Rome.

Our present methods are not melodious enough for young children—We must try to make them more so—Nor are the exercises sufficiently preparatory; the teacher should be able to make a preparatory exercise for each child independently of the schoolbook—The teacher should be able to interest the child's mind by means of children's popular songs—Teaching is carried on at present according to a scheme, and not according to a real method—The teacher must understand the difference between the real method in the practical system, and a method which develops into a mere scheme with unhappy results—Children should have more lessons in the early stages of their study—The aim must be a musical, not a mechanical, technique—The child should learn to play at sight from the very first, and should be taught to sing any given melody as well as play it.

(69) The Most Recent Advances in Musical Bibliography. Paper in German, in Section VI. By Dr. Hermann *Springer*, 22, Tempelhoferstrasse, Schöneberg, Berlin.

Main headings.—A summing-up of the situation as regards musical bibliography—A critical review of the most important work done in this connection in different countries—A report on the work of the Bibliographical Commission recognized by this Society—The term bibliography itself may easily be read as narrowing too much the scope of the work—To make a record of the whole body of musical literature is indeed a worthy aim, but it is not the only one—Musical iconography, for instance, which has lately become a subject of attention in France, comes under this heading—The work of national cataloguing, which is the first step to be undertaken, has been promoted in different ways in different countries It has been for some time apparent that a collection and publication of addenda and corrigenda for Eitner's Quellen-Lexicon constitutes a pressing need—The Berlin bibliographical centre has undertaken to break ground in this task—In collecting material it is not only the cataloguing of literature which must be held in view, but biography must also find its place—In fact, the work to be done under this head includes not only musical bibliography in the strict sense of the word, but also the whole field of research and documentation regarding the authorities for musical history.

(70) The value of a Collection of Musical Instruments in University Instruction. Paper in English, in Section V. By Prof. Albert A. *Stanley*. Director of University School of Music, Michigan.

Through the comparative study of instruments many sides of a student's nature are brought into requisition—its interest lies under three heads: scientific, sociological, and artistic—i.e., decorative. The value of a collection under the second and third heads is particularly obvious in the case of the type of University found on the western shores of the Atlantic.

(71) The Provincial May Festivals in the United States. Paper in English, in Section VI. By Prof. Albert A. *Stanley*. As above.

The evolution of the Music Festival in the United States is somewhat unique, for it follows the lines of certain social and political practices incidental to its system of government. The early singing school was a great initial force. History yields much of interest, but this particular movement is important in that it is making history, not recording it. The ramifications of the movement can only be appreciated by statistics. Six regularly established orchestras, each with a quartette of competent soloists, this year, during the period from the middle of April to June have travelled over a section bounded, on the four points of the compass, by the Atlantic and Pacific Oceans, the Gulf of Mexico, and Canada—To do this they have travelled over 50,000 miles, and given varying numbers of concerts in nearly 200 cities, some of these performances being included in Festivals ranging from two to four days in length. Analyses of programmes given this year with a comparison of programmes given in previous years, at different parts of the country, reveal inter-

esting facts—Comparative statistics of representative choruses bearing on the balance of the parts, &c., are here offered—Also tables of statistics, and maps and programmes.

(72) Remarks on a presumed youthful Symphony by Beethoven discovered at Jena. Paper in German, in Section I. By Dr. Fritz *Stein*, 7, Lutherplatz, Jena.

Discovery of the parts of a Symphony in C major dating from the end of the XVIII. century in the records of the Academic Concerts, Jena (founded 1769)—Bibliographical details—Importance to be attached to the annotations occurring in two of the parts: Louis van Beethoven, and Symphony of Beethoven (sic) respectively—Musical relations between Bonn and Jena—Beethoven had already attempted symphonic music before his First Symphony—Evidence of this fact—Analysis of the work—Influence of the Mannheim Symphonies on instrumentation and the thematic work—Evident indebtedness to Mozart—Traces of Haydn—Distinct stamp of Beethoven's work to be found in the Introduction, in passages of the first and last movements, in the Trio, and above all in the beautiful Coda of the Adagio—In all probability this Symphony, which is still valuable from a musical point of view, may be affirmed to be the youthful work of Beethoven, composed in the last Bonn period; or possibly in the first Vienna period—Illustrations by lecturer.

(73) Quarter Tones. Paper in German, in Section III. Bx Dr. Richard H. *Stein*, 12, Waitzstrasse, Charlottenburg, Berlin.

(74) Musical Education in Australia, 1863-1911. Paper in English, in Section VI. By Dr. Joseph *Summers*, 340, Bulwer Street, Perth, Western Australia.

Work at the Universities of Melbourne and Adelaide—Foreign Examiners—Danger of excsssive desire to gain "marks" or other rewards—Climatic advantages and physical development obtainable in Australia.

(75) Mathematical Analysis of the Tempered Chromatic Scale. Paper in English, in Section III. By Walter Hampden *Thelwall*, 35, Nevern Place, Earl's Court, London.

Musical acoustics is the only science which at present takes as its basis a series of fictions, and ignores the facts—The basis of modern music is the tempered chromatic scale, as asserted positively by musicians like Berlioz, Spohr, and Parry, and by men of science like Helmholtz—This scale has however never been subject to mathematical analysis in detail—The lecturer's aim is to remedy this state of things and induce acousticians to adopt the tempered scale as their basis—A large number of successions and combinations of musical sounds are analysed in the paper.

(76) The Italian "Sonata per Cembalo". Paper in Italian, in Section I. By Fausto *Torrefranca*, Turin.

The origin of the modern instrumental style is attributed to the influence either of Ph. E. Bach or of Stamitz—Both opinions are erroneous—The style began before 1740, with the Venetian cembalists, and was connected first with the concerto of Vivaldi, Valentini, &c., then successively with the Mannheimer, Schobert, Chr. Bach, and Mozart—The lecturer has discovered a very rich literature for the cembalo, in which Galuppi and Rutini are conspicuous; but still more so a hitherto unknown composer, Giovanni Platti (at Warzburg, in 1740, and very well known in Germany)—Four concerti unknown until Schering's time are produced in confirmation of this new historical fact—Modernity of style, amplitude of forms, rhythmic and harmonic characteristics, render them the most important productions of the epoch, especially as they precede Ph. E. Bach and Graupner in point of time.

(77) History of Church-music in the XVII. and XVIII. centuries. Paper in German, in Section IV. By Dr. Karl *Weinmann*, Ratisbon, Bavaria.

At the 3rd Congress of the Society, held at Vienna in 1909, a Resolution was passed voting that a scientific investigation, based on originals of instrumental Church-music at the turn of the XVII. century, constituted a pressing need of the present day. Although the main contents of the Proske Library at Ratisbon con-

sist in valuable MSS. of the early-clsssical a cappella style, it does howewer possess some works belonging to the period above-mentionend. The result of investigation as to the adaptability of the same for liturgical purposes, together with the question of possible future publication, formed the subject of this paper.

(78) The Basso Continuo in Italian Opera. Paper in German, in Section III. By Dr. Egon *Wellesz*, 3 Türkenstrasse, Vienna.

Importance of basso continuo for the art of the XVII. and XVIII. centuries—The basso continuo must be adapted to the style of the time in which the work was written. The classic rules of pure accompaniment can only be departed from in the last period of the basso continuo. There are two methods of application. In chamber music a subtle contrapuntal execution is required. In dramatic music the basso continuo can cover whole groups of instruments, with full harmonious chord—Cases on the border-line—Special diffficulty in the application of basso continuo during the early period of opera, on account of the scores being merely "sketches"—Necessity thereform arising for the separation of didactic and practical editions for the period 1600-1650—Main points in treatment—(1) No anachronisms of style—(2) Basso continuo never to dominate the other parts—(3) Individual treatment of each separate case in the spirit of the work to which it belongs.

(79) The Encyclopædic Method of Pianoforte Teaching. Paper in English, in Section V. Bx Egon Stuart *Willfort*, 15 rue Monge, Paris.

In view of the fact that the pianoforte is, or ought to be, the universal interpreter of all kinds of musical conception, our present system of teaching the instrument is totally inadequate—Some training is needed that will cultivate simultaneously a historical, a theoretical and a technical knowledge—To gain the time necessary for acquiring this threefold knowledge, the somewhat unpractical technical process of present day methods needs to be revised, and the subjects of study should be entirely composed of historic pieces of great musical charm and value, starting from the very origins of secular music—The paper contains a rapid outline of this historical method of teaching, and gives, as an example of the revised technical process, a summary of the chapter on Scales.

(80) Improvements in Apparatus for Teaching Music. Paper in German in Section VI. By Julius *Woitinek*, 18, Gartenstrasse, Posen.

A new apparatus for teaching the elements to a class by Black-board.

(81) English Influence on the Evolution of Music. Paper in English (Full Meeting). By Prof. Dr. Johannes *Wolf*, 9, Illstrasse, Friedenau, Berlin.

History testifies to the large part which the English have had in the development of music, and shows them at all periods in the van of progress both in matters of theory and practice—English and Irish influence on the Continent may be traced as far back as the earliest hymn-music, which was faithfully conserved in the British Isles in its Gregorian form—England has taken a conspicuous share in part-music—The harmonic conception of music was introduced into Continental music by means of the English devices of faburden and gymel—In the development of the mensural theory also the English have distinguished themselves, as is shown by such names as John of Garlandia, Walter Odington, Amerus, William of Duncestre, Trowell, R. de Handlo, and Hanboys—In instrumental music the importance of the English influence is very great—The organ-music of the XIV. century, the virginals-music of the XVI., the viol-music of the XVII., represent brieliant periods in the history of English composition—English productions in the form of madrigals, unison-songs, tho catch and the glee were also of a brilliant order—The "Beggar's Opera" was not without influence on the German vaudeville, and English choral music played a part in the creations of the German masters Handel, Haydn, and Beethoven—England's share in the up-building of musical history has been very important.

(82) Guitar-tablatures. Paper in German, in Section V. By Prof. Dr. Johannes *Wolf*. As above.

The guitar, which is probably of Arabian origin, acquired great importance

in house-music from the end of the XVI. century onwards—The Italian lute-tablature, with different arrangements of the strings, at first sufficed for the literature of guitar-music. When however fret-playing became general, fret tablatures were invented—We have to distinguish betweeen the Italian fret-tablatures by letters of Montesardo and his imitators, and the Spanish fret-tablatures by figures of Bricneo, Ribayaz and others—The rhythms were indicated by the position of the strokes indicating the attack, or with the assistance of mensural notes—In advanced guitar-music the fret-letters occur somewhat in conjunction with the Italian lute-tablature—The transposition of the frets is shown by means of numbers attached to the letters—By the end of the XVIII. century, tablature was abandoned in favour of the modern method of notation.

Musikgeschichte an höheren Mädchenschulen in Sachsen. Laut Verordnung zur Ausführung des Gesetzes vom 16. Juni 1910 über das höhere Mädchenbildungswesen ist für die zwei letzten Klassen höherer Mädchenschulen auch musikgeschichtlicher Unterricht im Rahmen des Gesangsunterrichts ausdrücklich in den Lehrplan aufgenommen worden. Für die II. Klasse lautet die Bestimmung: Belehrungen über musikalische Formen der Vokal- und Instrumentalmusik (Volks- und Kunstlied, Liedform im Instrumentalsatz) und Bilder aus der Geschichte der hervorragendsten Erscheinungen und Komponisten (Bach, Händel, Mozart, Haydn) des 18. Jahrh., möglichst mit praktischen Beispielen, bez. Hinweisen auf etwaige musikalische Aufführungen usw. Für die I. Klasse: Harmonische Analysen. Belehrungen über größere musikalische Formen (Oratorium, Sinfonie usw.), Bilder aus der Musikgeschichte des 19. Jahrh. (Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Wagner), möglichst mit praktischen Beispielen, besonders aus dem Gebiet der Liedliteratur.

Paris. Notre président, M. Charles Malherbe, bibliothécaire et ancien archiviste de l'Opéra, est mort le 5 octobre dernier, en sa campagne de Cormeilles (Eure), où il achevait ses vacances.

Musicographe érudit, il s'était fait une solide popularité, dans le public des concerts dominicaux, par la rédaction, documentée et impartiale, des programmes des concerts du Châtelet.

Par son édition monumentale des œuvres de Rameau, qui, chaque année, s'augmentait régulièrement d'un volume, il avait rendu un éminent service à l'histoire de la musique française au XVIIIe siècle, en contribuant à replacer, dans leur cadre historique, les tragédies lyriques, les ballets et les divertissements de notre grand musicien. Il avait accompli, en collaboration avec M. Felix Weingartner, le même travail en ce qui concerne les œuvres de Berlioz. Il laisse un grand nombre d'ouvrages d'histoire musicale, dont quelques-uns furent composés avec M. Albert Soubies: le Catalogue de l'Œuvre de Donizetti, des Mélanges sur R. Wagner, l'Œuvre dramatique de R. Wagner; l'Histoire de la seconde salle Favart; un Précis de l'Histoire de l'Opéra-Comique. Il préparait, avec le signataire de ces lignes, un Catalogue thématique de l'Œuvre de Charles Gounod, et d'autres travaux encore, qui restent inachevés, notamment une biographie de Weber.

Son plus récent ouvrage fut une biographie d'Auber, qui est une évocation parfaite de l'un des musiciens français du XIXe siècle les moins connus à l'heure actuelle, mais pour qui Malherbe professait la plus sincère estime.

Tous les chercheurs qui avaient à travailler dans le dépôt qui lui était confié depuis la mort de son prédécesseur Truinet-Nuitter, trouvaient en Charles Malherbe plus qu'un guide précieux, presque un collaborateur. Une collection d'autographes musicaux, la plus riche du monde qui appartînt à un particulier, lui avait acquis une réputation méritée de paléographe musical. On y remarque une partie du finale de la IXe symphonie de Beethoven, la Fantastique de Berlioz, des inédits de Mozart, de Weber, de Schumann, une correspondance très nombreuse de Berlioz, des partitions entières de MM. Saint-Saëns, Massenet, d'innombrables documents de toute sorte. Légués depuis longtemps à la France, afin

qu'ils ne soient pas dispersés à l'étranger, ces trésors manuscrits, presque tous autographes, mis toujours si libéralement par leur possesseur à la disposition de tous ceux auxquels ils pouvaient être utiles, resteront à Paris. A côté de la musique, Malherbe avait réuni de nombreux journaux illustrés du XIXe siècle, et possédait une collection unique de l'œuvre de Daumier, de Gavarni, d'Henri Monnier, etc.

Président la section de Paris de la Société internationale de Musique, de la Société des Enfants d'Apollon, bibliothécaire la Société de l'Histoire du Théâtre, qui perdent en lui l'un de leurs membres les plus éminents et les plus dévoués, Charles Malherbe était né à Paris, le 21 avril 1853; il avait fait ses premières études musicales avec sa mère (née Mozin), qui a la douleur de lui survivre; puis, ayant fait son droit, il avait travaillé avec Dannhauser, Wormser, Massenet. Très modeste, c'était sans aucune tentative pour se faire jouer, qu'il avait composé de petites œuvres sans prétention: L'Ordonnance, la Barbière de cette Ville; les trois Commères. L'Odéon, cependant, avait exécuté, en 1896, sa musique de scène des Yeux clos, dont le sujet rappelle (avant la lettre) celui du Voile du bonheur.

Charles Malherbe laissera dans le souvenir de tous ceux qui l'ont connu l'image d'un parfait honnête homme, au sens ancien et moderne du mot, et dont la disparition aura surpris douloureusement notre monde musical.

Preßburg. Bei der Lisztfeier wurde (vom Preßburger Kirchenmusikverein zu Sankt Martin) nicht nur die Krönungsmesse, sondern auch die Graner Festmesse liturgisch aufgeführt. Ferner fand im Dome auch ein Trauergottesdienst für Liszt statt, bei dem das Requiem für Männerchor mit Trompeten-, Posaunen-, Pauken- und Orgelbegleitung seine erste liturgische Aufführung in Ungarn erlebte.

Torino. Nella galleria degli strumenti musicali è oggetto di curiositá e di vivo interesse il *Fonotomo Piazzano.* Trattasi di una invenzione destinata ad apportare grande utilitá in quanto che risolve la principale difficoltà nell' accordatura degli strumenti a tastiera. Il Fonotomo Piazzano consta di una cassetta armonica di dimensioni poco maggiori delle cetre moderne, ha tredici corde d' acciaio eguali di grossezza e di lunghezza, le quali vengono tutte accordate all' unisono; mediante l' applicazione di una sbarra metallica trasversale, stretta con viti in modo da far pressione sulle corde, i tredici unisoni diventano esattamente i tredici semitoni di un' ottava secondo la ripartizione del sistema cromatico temperato. Si può avere, in tal modo, il modello preciso dell' accordatura di tutti i suoni cromatici costituenti un' ottava qualunque, come da *do* a *do*, da *la* a *la*, da *mi* a *mi*, a seconda del bisogno. Ogni dilettante di pianoforte sará cosi in grado di accordare il proprio strumento: dopo aver messo all' unisono un ottava centrale con i tredici suoni modello del Fonotomo, gli sarà facilissimo completare l'accordatura dello strumento proseguendo per ottave sia verso gli acuti che verso i hassi.

Il nuovo strumento potrà essere anche utile per le dimostrazioni scientifiche sulla ripartizione matematica della scala cromatica, degli armonici, ecc.

Vito Fedeli.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Ambros, August Wilhelm, Geschichte der Musik. Band 5. Beispielsammlung zum 3. Bande, redigiert u. mit zahlreichen Zusätzen u. Vermehrungen ausgestaltet von Otto Kade. 2. Aufl. Gr. 8°. Leipzig, F. E. C. Leuckart. ℳ 15,—.

Becker, Paul, Beethoven. Lex. 8°, VI u. 499 S. Mit 160 Abbildg. Berlin, Schuster & Löffler, 1911. ℳ 25,—.

Bode, Wilh. D. Tonkunst i. Goethe's Leben. 2 Bde. 8°, XII, 304; VIII, 385 S. m. 24 Bildn. Berlin, Mittler & Sohn, 1912. ℳ 9,—.

Cherubini, L., Theorie des Kontrapunktes und der Fuge in neuer Übersetzung Unter Zugrundelegung der Ausg. von Gustav Jensen (1896) neu bearb. u. hrsg. von Richard Heuberger. Gr. 8°. Leipzig, Leuckart, 1911. ℳ 4,—.

Dent, Edward J. Mozart's opera, the Magic Flute. Its history and interpretation. Cambridge, Heffer, 1911. pp. 93, crown 8vo. 1/.

The "Zauberflöte" (1791), Mozart's operatic swan-song, has been a fertile theme for discussion of all kinds; but attention may be specially directed, as in this pamphlet, to 3 points, the authorship of the libretto, the meaning of the libretto, and the character of the music as a historic land-mark. On these heads, the writer of the pamphlet has diligently grouped the facts of a 120-year literature in different languages, has himself contributed one or two facts, and has thrown the weight of his advocacy into the scale on behalf of certain views.

What "devilling" is in the legal profession, so "hack"authorship is in the theatrical. In the region of melodrama and pantomime, no one, even at the present day, takes authorship behind the scenes too seriously. In the time of Emanuel Schikaneder (1751—1812) that can have been still less the case, and it is not necessary to suppose that the racketty theatre-manager really wrote with his own pen more than a small part of the 34 pieces (1789—1806) set down to his credit by C. F. Pohl in Grove's Dictionary. In a matter which is so little capable of definition, and where it is so difficult really to allocate the credit of invention, it is the rarest possible thing for the "devil" or "hack" to attempt to turn upon his principal. In the case of the "Zauberflöte" this was done,—28 years later, when Schikaneder was dead and could not reply, and when the "hack" had become somebody in the world,—in the person of Karl Ludwig Giesecke (1761—1833), who claimed, in conversation when on his travels, to have written the whole libretto, except one or two small bits for Papageno and Papagena. So stated in print for the first time 58 years after the original event, by the person with whom the conversation had been held. Giesecke himself had a curious personal career. He began as Johann Georg Metzler, the son of a tailor; early in life changed his name as above; became a professional mineralogist; then was known in Dublin, where he spent the last 20 years of his life, as Sir Charles Lewis Giesecke, though he only held the Danish Order of the Dannebrog. Present pamphlet makes the best of things for this slender evidence and obscure case, giving to it 14 pages, and having Giesecke's portrait (Raeburn) as frontispiece.

The "Zauberflöte" libretto, concocted or fathered by Schikaneder, is, as is well known, a gallimaufry. Present pamphlet itself exhibits it quite stark and bare as such (pp. 17—21). But no less a person than Goethe (1749—1832), won over no doubt by Mozart's music, saw means of improving the libretto into some sort of ethical allegory; and in 1866 the theory was definitively propounded, that the whole had meant persecuted but finally triumphant Freemasonry. Present pamphlet, by a non-Freemason, goes staunchly for that view. See pp. 12—32, and passim. Quite possibly this was at the back of the minds of Schikaneder and Co., who where all political Freemasons, (or as we should say nowadays socialists,) but at least their propaganda was inarticulate.

As to the music, one may quote R. A. Streatfeild, (who is by the way the most terse and clear English exponent of all these operatic problems, cf. Z. X, 153, February 1909,) in the words:— "From the magnificent fugue in the overture to the majestic choral finale, the music is an astonishing combination of divinely beautiful melody with marvels of contrapuntal skill". It was the foundation of real German opera, and how much Beethoven owed to it in forming his own style can be seen by the most cursory observer. The pamphlet is in favour of this being due to the Masonic influence. It may be so, but Mozart's case lends itself very little to psychological analysis. It seems enough to say that this was the year when the marvellous musical brain, nearing its dissolution, saw music most clearly. As to the solemnity of some of the music,— the overture is the only fugued one in Mozart,—the "Requiem" and this were being evolved almost pari passu, and that was the mould of Mozart's mind at the moment.

It is announced that the same author will probably write similar notices of other important Mozart operas, so as to make up a book. Such would be a valuable work. When he is tempted by his thesis into destructive criticism, as where at p. 66 he calls Mozart's Requiem "the product of a morbid and diseased imagination", and where at p. 55 he calls Weber's operas, or at any rate the recitatives therein, "a generally effective if often careless patchwork of unmusical rhetoric and melodious commonplace", he will not excite sympathy. His marshalling of facts, the result of research, is on the other hand excellent. The

present brochure is a multum in parvo as to contents and also very readable.
C. M.

Ecorcheville, J. Catalogue du fonds de Musique Ancienne de la Bibliothèque Nationale. Public. annexes de la Société internationale de Musique (Section de Paris). Volume II. Air-Ant. Lex. 8°, 245 S. Paris, Terquem & Cie., 1911.

Engel, Max, Musik und Moral. (Pädagog. Studien. Heft 194.) Gr. 8°. Leipzig, Siegismund & Volkening, 1911. ℳ —,60.

Ergo, Emanuel. L'acte final de la Tragi-Comédie musicale: Les »aveugles Reformateurs« de la Notation musicale actuelles et les belles (!) Perspectives du système à dix-neuf sons dans l'octave. — Kl. 8°, 27 S. Librairie Neerlandaise, Anvers, 1911. Fr. —.75.

Mit diesem Werkchen wirft der stets kampfbereite, belgische Gelehrte Emil Ergo dem argentinischen, behördlich subventionierten Reformapostel Menchaca den Fehdehandschuh zu.

Das Büchlein, welches in der Form einer kurzen Streitschrift dargeboten wird, und dem Père de Sonnaville, dem genialen Vater der nach ihm genannten, leider nur in Holland und Nordbelgien bekannten, fortschrittlichen Methode, gewidmet ist, bringt, reich versehen mit kräftigen Zitaten, eine wirkungsvolle Verteidigung unseres heutigen, auf gesunder, mathematischer Grundlage aufgebauten Notenschriftsystems. Das Werk enthält unter anderem eine Aufforderung an Menchaco zu einer öffentlichen Besprechung seines Reformvorschlages. Es dürfte wohl der Mühe lohnen, der weiteren Entwicklung dieser Angelegenheit unsere Aufmerksamkeit zu widmen. H. Hammer.

Glover, James M. Reminiscences. London, 1911, Methuen. Demy 8vo., pp. 291. 7/6.

A book of strange contrasts. Most decidedly vulgar,—so much so that even the title has been quoted above in modified form,—yet quite irresistible. Illiterate, yet carrying the reader away in its flow. Saturated with theatre-slang, yet author himself deplores this product and traces its history. Hardly one of the many French quotations without a bad misspelling, yet author says he "talks French like a native", and probably he does. Lurid pages of anecdote, yet the whole gives a vivid picture.

This under-world of music,—music of the melodrame, the pantomime, the music-hall, the restaurant, and the night-club,—is not to be despised. Many a celebrated composer has passed his apprenticeship therein. But vate caret. In its most elementary form the conductor knows little of music beyond his orchestra-book of "agits" and "slows", his Ormuzd and Ahriman, with their 8-bar repeats. A hitch on the stage; word is passed round for "no. 46 agit", and in 30 seconds it is begun; a light-signal "all well" is received; "tap for coda", and the piece ends, leaving not a person in the audience aware that anything was amiss or that music has saved the situation. But on the other hand at the present day some of these bands play excellent music by programme.

Author is a very able man. Born 1861. Grandson of the Irish composer and choral conductor, John William Glover (1815—1899). Has been journalist (Hawk, Sun, Weekly Sun, Evening News, Daily Mail, Telegraph), actor, composer, conductor, and stage-manager. Has worked intimately with the impresarios Augustus Harris and Arthur Collins. Has been for 19 years conductor at Drury Lane. Has been Mayor of the sea-side town where he lives when out of London. C. M.

Hehemann, M., Max Reger. Eine Studie über moderne Musik. Mit 1 Bildnis und vielen Notenbeispielen. Gr. 8°, 141 S. München, R. Piper & Co., 1911. ℳ 3,—.

Hirschberg, Leopold, Reitmotive. Ein Kapitel vorwagnerscher Charakterisierungskunst. Nebst Bemerkungen über das Kunstverhältnis R. Wagner's zu Carl Loewe. In »Musikalisches Magazin«, 40. Heft. 8°, V u. 70 S. Langensalza, H. Beyer & Söhne, 1911. ℳ 1,—.

Jachimecki, Zdzisław, Ryszard Wagner. Monographie (polnisch). Gr. 8°, 292 S. Krakau 1911, Verlag der Ges. der Lehrer an höheren Bildungsanstalten [»Nauka i dzłuka«] (Wissenschaft und Kunst).

Kapp, Jul., Franz Liszt. Eine Biographie. 2. veränd. Aufl. Lex.-8°, 309 u. 80 S. mit 109 Abbildgn. u. 1 Bildnis. Berlin, Schuster & Löffler, 1911. ℳ 6,—.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Hrsg. v. Dr. K. Weinmann. 24. Jahrgang. Gr. 8°, 188 S. Regensburg, F. Pustet, 1911. ℳ 3,—.

Klob, Karl Maria, Drei musikalische Biedermänner: Ignaz Holzbauer, Karl Ditter v. Dittersdorf, Michael Haydn. Ulm, H. Kerler, 1911. ℳ 2,—.

Krienitz, Willy, Richard Wagner's Feen.

München und Leipzig, Georg Müller, 1910.

Die vorliegende Studie behandelt in glücklicher Form Vorgeschichte, Text und Musik von Wagner's Erstlingsoper. Das Hauptgewicht hat der Verfasser auf die Untersuchung des Textes gelegt und fördert da namentlich über die Vorlage Gozzi's, wie vor allem auch über die Stellung und Bedeutung Gozzi's für die italienische Literatur und Komödie interessante Einzelheiten zutage. Der musikalische Teil ist etwas zu stiefmütterlich ausgefallen, mehr feuilletonistisch als wissenschaftlich. Doch sind gelegentliche Hinweise, wie sich z. B. die spätere charakteristische Thematik Wagner's hier schon vorbereitet, nicht übersehen, obwohl diese Beziehungen noch viel weiter hätten verfolgt werden können; so ist z. B. mit dem unter Nr. 9 zitierten Motiv das sog. Tagesmotiv aus dem »Tristan« wörtlich vorweggenommen. H. Daffner.

Kruse, Geo. Rich., Otto Nicolai. Ein Musikerleben. Berlin, Verlag Berlin-Wien. *M* 8,—.

Loewenfeld, Hans. Unser Repertoir. Ein Vortrag. 8°, 40 S. Leipzig, E. Rowohlt, 1911. *M* 1,—.

Der im allgemeinen für den Fachmann nichts Neues bietende Vortrag gipfelt in dem Satz: »Wenn ein Theater vom Staate in die Lage gesetzt würde, das ängstliche Abwägen des Publikumserfolges hintenan zu setzen und, sei es ältere, sei es moderne Kunstwerke, nach ruhiger Vorbereitung künstlerisch einwandfrei aufzuführen, dann ist ein allerdings vom heutigen Theaterbetriebe wesentlich verschiedener Standpunkt erreicht, der glückliche Zeiten für die Opernkunst bedeuten dürfte«. Den gleichen Wunsch hat schon früher Kretzschmar in seinem Aufsatz über Cherubini (Jahrbuch Peters 1906) in bezug auf ältere wichtige Opern geäußert. Als ein Fortschritt darf es bezeichnet werden, daß das gleiche von einem hervorragenden Theaterfachmann — Loewenfeld ist der kommende Direktor des Hamburger Stadttheaters — angestrebt wird.

Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin. 32. Heft (November 1911) S. 285—332. Berlin, in Kommission bei E. S. Mittler & Sohn, 1911.

Dieses Heft ist das letzte, das von R. Genée herausgegeben wird. 17 Jahre, seit Bestehen der Berliner Mozart-Gemeinde, hat G. diese »Mitteilungen« herausgegeben, und zum weitaus größten Teil die Beiträge selbst geliefert. Obgleich die »Mitteilungen« weniger der wissenschaftlichen Mozart-Forschung dienten, sondern in erster Linie fürs »Herz« bestimmt waren, enthalten ihre nunmehr drei Bände doch manches, was für die engere Mozart-Forschung von Wert ist, und auch insofern war die Arbeit des Herausgebers nicht ohne Verdienst. Die »Mitteilungen« prägten einen konservativen Charakter sehr einseitig aus, besonders ihre Opernästhetik war fast lediglich den Worten Mozart's entnommen. Dennoch glauben wir es dem verdienten Herausgeber schuldig zu sein, sein »Bekenntnis« über Mozart und seine Stellung zu andern Tonmeistern hier mitzuteilen (S. 326 dieser Mitteilungen):

»Unter allen unsern großen Tonkünstlern — auch die allergrößten nicht ausgeschlossen — gibt es keinen, der wie Mozart mit allen seinen Eigenschaften, der Wahrheit und Reinheit seiner Tonsprache und dem unbedingt sicheren Kunstgefühl als vorbildlich für alle Zeiten gelten muß, der auch in seiner Tiefe so klar ist, wie jene entzückenden Gebirgsseen, denen man bei ihrer Farbenschönheit und Tiefe bis auf den Grund sehen kann.«

Dieses »Schlußheft« — die Mitteilungen werden bestehen bleiben — enthält als Hauptstück: »Der Tod eines Unsterblichen«, das in erzählender Form die letzten Wochen von Mozart's Leben sehr sinnig behandelt.

Musikbuch aus Österreich. Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich und den bedeutendsten Musikstädten des Auslands. Redigiert von Dr. Hugo Botstiber. VIII. Jahrgang. Wien und Leipzig, Carl Fromme 1911. Kr. 6,—.

Zum 8. Male ist dieses treffliche Musikbuch ausgegangen. Und hätten nicht bereits die früheren sieben Jahrgänge den Nachweis für die Berechtigung und Notwendigkeit dieses Buches erbracht, so würde ihn dieser neue Band gewiß nicht schuldig bleiben. Was gerade diesem österreichischem Musikbuch seinen besonderen Wert gibt, ist ja die so überaus glückliche Vermischung von Beiträgen wissenschaftlichen und Beiträgen rein praktischen Charakters. Der Musikgelehrte kommt mit diesem Werk ebenso auf seine Rechnung wie der praktische Musiker. Der Inhalt des Bandes gliedert sich in drei Hauptabteilungen: Musikwissenschaftliche Aufsätze, musikalische Chronik und musikalische Statistik. Die erste Abteilung ziert u. a. die ungemein fesselnde Studie von A. Heuß über eine instrumentale Passionsschilderung aus dem 17. Jahrhundert, eine interessante

Darlegung Dr. M. Graf's über Bruckner's erste Entwicklung, Batka beschäftigt sich eingehend mit dem merkwürdigen Vor-Wagnerianer Mosel, dem Verfasser der jüngst neugedruckten Ästhetik des dramatischen Tonsatzes. In der zweiten und dritten Abteilung finden sich die wertvollen Statistiken über neu erschienene musikliterarische und musikalische Werke, über Denkmäler der Tonkunst, kritische Gesamtangaben, dann vor allem Sammlungen von Konzertprogrammen von allen bedeutenderen Städten der Monarchie aus der Saison 1909/10, außerdem ein österreichisches Komponisten-Lexikon, sowie Totenschau. Mehr als die Hälfte des Werkes nimmt ein umfassendes Musikadreßbuch ein, das, von Österreich ausgehend, die ganzen Kulturstaaten der Erde umfaßt. Dieses Musikbuch gehört zu dem unentbehrlichen Nachschlageapparat des Musikers und Musikschriftstellers, es ist, um es kurz zu sagen, der musikalische Baedeker. Und im Grunde genommen muß es uns mit Neid erfüllen, ein ähnliches Werk auf dem reichsdeutschen Büchermarkt entbehren zu müssen.

H. Daffner.

Pfohl, Ferdinand. Carl Grammann. Ein Künstlerleben. Mit Briefen, Bildern, Faksimiles. Gr. 8°, 321 S. Berlin u. Leipzig, Schuster u. Löffler, 1910. *M* 4,—.

Ferdinand Pfohl sucht mit dieser ziemlich umfangreichen Biographie den Lübecker Tonsetzer Carl Grammann der Vergessenheit und Vergangenheit zu entreißen und ihm für die Zukunft wenigstens einige ihm zukommende Beachtung zu erobern. Grammann, der 1897 in Dresden starb, hat seine Ausbildung auf dem Leipziger Konservatorium erhalten, und ist unter der Romantikernachblüte eine durch Innigkeit und Aufrichtigkeit fesselnde Erscheinung. Von seinen Opern erlebten »Thusnelda« 1881 und »Das Andreasfest« 1882 ihre Uraufführung in der Dresdener Hofoper. Das Bild, das Pfohl von ihm entwirft, zeichnet sich durch Lebendigkeit der Auffassung und Darstellung, sowie Farbenreichtum und Temperament im einzelnen aus.

H. Daffner.

Pieper, Carl, Anleitung zum Kontrapunktieren. (Aufgabenbuch mit vielen ausführlichen Beispielen.) Gr. 8°, 175 S. Hannover, L. Oertel, 1911.

Prod'homme, J.-G., et **Dandelot,** A. Gounod, sa vie et ses œuvres, d'après des documents inédits. 2 vol. 8°, XII, 332 et 284 pages, à frs. 3.50. Paris, Delagrave.

On ne comptait jusqu'à présent, en France, que deux ouvrages consacrés à l'imposante personnalité de Gounod, celui, déjà ancien, de Pagnerre (Gounod, sa vie et ses œuvres, 1890) et le livre tout récent de M. Bellaigue (collection des Maîtres de la Musique), où l'auteur analyse d'une manière très pénétrante l'œuvre du maître. L'ouvrage qui nous occupe, beaucoup plus important, est d'une autre nature. «On n'y trouvera, lit-on dans l'avant-propos, que des faits dûment contrôlés, que les auteurs se sont bornés à transcrire et à coordonner, sans commentaires.» De fait, il ne s'agit ici que d'une simple biographie, mais une biographie extraordinairement détaillée et documentée, révélant une foule de détails ignorés ou peu connus, rectifiant sur plus d'un point les biographies antérieurs et le smémoires du maître lui-même. Seuls, les rapports et les démêlés de Gounod avec Mme Weldon, la «blonde anglaise», sont traités avec une certaine discrétion; mais pour tout le reste, on ne nous épargne ni un fait, ni une date: et c'est d'un intérêt soutenu, car toute une période de l'histoire musicale en France s'évoque ici devant nous, celle de l'évolution du grand opéra vers l'opéra lyrique dans la seconde moitié du XIXe siècle.

On lira notamment avec intérêt les chapitres relatifs à la genèse et aux débuts de *Faust*, auquel le maître rêvait dès 1840, à la villa Médicis, bouleversé, comme Berlioz, par le merveilleux poème. (Les auteurs réduisent à néant la légende de l'échec initial de l'ouvrage, dont le succès fut, au contraire, immédiat, qui fut représenté pour la première fois au Théâtre lyrique en 1859, à l'Opéra dix ans plus tard et dont la carrière à l'étranger débuta par Liège. La forme initiale était celle de l'opéra-comique, le dialogue ayant fait place au récitatif au moment des représentations à Strasbourg seulement.) Si les auteurs se sont interdit toute appréciation personnelle, le côté critique se dégage cependant de lui-même des innombrables extraits de la presse artistique et quotidienne, française et étrangère, sur l'abondante production de Gounod: appréciations surannées qui font sourire aujourd'hui, mais qui mettent en vive lumière le rôle de novateur de Gounod, si méconnu de nos jours, les modifications apportées par lui à l'ancienne esthétique théâtrale, son harmonie «surprenante», le soin et la science de son écriture musicale, — qualités inconnues jusque là sur la scène française, — la richesse relative de l'orchestration, qui

inspire déjà le reproche traditionnel de «l'effet mis non dans les voix, mais dans les instruments». La signification historique de Gounod réside à la fois dans ce renouvellement de la technique et dans la fondation d'une école «indigène» d'opéra, représentée aujourd'hui encore par Charpentier, Leroux et d'autres, école surannée si l'on veut, et d'une esthétique discutable, mais autrement féconde que les tentatives avortées de fondation d'un drame musical français, aujourd'hui oubliées devant le triomphe de *Pelléas*, tandis que *Faust* continue allègrement sa carrière. A peine au sortir des grandes luttes wagnériennes, où l'on rejetait en bloc, passionément, tout ce qui rappelait l'ancienne esthétique théâtrale, — Gounod comme Verdi et Meyerbeer, — on se résont à peine à rendre justice au premier, à reconnaître le naturel de son expression, la probité de sa facture, l'originalité et l'abondance de son inspiration, la fraîcheur de ses idées. Est-ce sa faute si le succès, sans exemple, de *Faust* nous a rendu insupportables ces mélodies et sommes-nous sûrs que les fragments célèbres de Wagner ne nous produiront pas un jour le même effet? Est-ce sa faute si ses formules mélodiques furent galvaudées après lui, comme l'avaient été auparavant celles de Mendelssohn?

Au point de vue technique, Gounod est un disciple de l'art allemand, et son séjour, au début de sa carrière (1842—1843), à Vienne, Berlin, Leipzig, avec l'audition régulière des chefs-d'œuvre de l'art classique et romantique, dut avoir une influence déterminante sur son orientation. La critique allemande ne s'y trompa point, mais, une confusion plaisante ayant fait prendre Gounod pour un Belge, c'est par ses origines «flamandes» qu'on expliqua ces affinités germaniques. L'auteur de *Gallia* lui-même se réclame de ces dernières dans une curieuse lettre adressée par lui, de Londres, durant le siège de Paris, au prince royal de Prusse, pour le prier de prendre sa villa sous sa protection, ce qui fut fait.

L'intérêt du livre qui nous occupe ne réside pas seulement dans le tableau mouvementé d'une vie de musicien étroitement rattachée à l'évolution artistique elle-même, on y suit également le développement intérieur de cette brillante intelligence; les idées de Gounod, penseur profond autant que grand musicien, ses vues si lucides sur l'art, la religion, l'évolution sociale elle-même, dont il prévoit à vingt ans de distance, avec une netteté singulière, les redoutables complications actuelles, sont pleines d'enseignement. Comme critique, il sut apprécier le génie wagnérien et eut le mérite, à l'occasion de la première de *Lohengrin* à Paris, de défendre Wagner, qui devait émettre sur *Faust* un jugement si dur et, en somme, injuste; d'autre part (chose curieuse) il n'aimait pas Verdi. Quant à ses propres ouvrages, nous retrouvons chez lui l'aveuglement singulier de la plupart des auteurs concernant le mérite respectif de leurs œuvres. Il estime que *Polyeucte* est «ce qu'il a fait de meilleur au théâtre». Il s'élève lui-même (lui, l'auteur de l'*Hymne à Ste Cécile* et de l'*Ave Maria* sur un prélude de Bach) contre la musique d'église de caractère profane, «les guimauves de la romance et toutes les sucreries de piété qui ont trop longtemps gâté nos estomacs». Encore, un pareil malentendu s'explique-t-il par les opinions communément admises, en ce temps, en matière de musique religieuse; Reyer lui-même n'écrit-il pas que, dans son œuvre religieuse, Gounod se montre «toujours dégagé de toute influence trop mondaine, c'est-à-dire trop dramatique?!»

Les annexes qui terminent le livre de MM. Prod'homme et Dandelot seront particulièrement bienvenues des musicologues: index bibliographique et iconographique, liste des ouvrages littéraires de Gounod, catalogue chronologique de ses œuvres (vingt-huit pages de petit texte); des illustrations médiocres (portraits et décors) auraient été avantageusement remplacées par une table des noms cités. Le côté joyeux ne manque pas non plus; il est fourni par une préface de Saint-Saëns, que son prurit littéraire induit, une fois de plus, à des déclarations assez surprenantes. Nous apprenons, par exemple, que l'«art d'écrire manquait à Gluck» et que «rien ne serait plus intéressant, pour un sérieux *amateur*, que l'étude *approfondie* de l'évolution musicale, *depuis le quinzième siècle jusqu'à nos jours.*» Ce serait fort intéressant, en effet; mais il est à craindre qu'un «amateur» à lui tout seul ne suffise pas à la besogne. Ernest Closson.

Rhythmus, Der. Ein Jahrbuch. Hrsg. v. der Bildungsanstalt Jacques Dalcroze, Dresden-Hellerau. 1. Bd. 1.—4. Taus. 8°, 96 S. m. Abbildgn. Jena, E. Diederichs, 1911. ℳ 1,50.

Richter, Elise, Wie wir sprechen. Sechs volkstümliche Vorträge. Mit 20 Figuren im Text. (»Aus Natur und Geisteswelt«. 354. Band.) 8°. Leipzig, B. G. Teubner, 1911. ℳ 1,—.

Riemann, Ludwig. Das Wesen des Klavierklanges. 8°, 279 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1911. ℳ 6,—.

Der Grundgedanke dieses von feiner Beobachtungsgabe zeugenden Werkes ist, man könne und solle die Klangfarbe der Töne beim Klavierspiel durch sorgfältiges Abwägen der Tonstärke den künstlerischen Intentionen entsprechend beeinflussen. Das setzt aber zunächst voraus, daß jede Tonstärke eine ihr eigentümliche Klangfarbe zur Begleiterscheinung hat. Zur Erklärung dieser Voraussetzung entwickelt R. eine Theorie der Saitenschwingungen, für deren Tatsächlichkeit er aber keinen Beweis erbringt. Er meint, daß bei ganz leisem Anschlag die Saite nur als Ganzes (also ohne Oberton), bei etwas stärkerem Anschlag in zwei Hälften (also mit einem Oberton) und so je nach zunehmender Stärke in desto mehr Teilen (also mit desto mehr Obertönen) schwinge. Das ist erstens theoretisch nicht einleuchtend, zweitens wird es durch das Ohr widerlegt. Wäre es aber der Fall, so wäre der leise Klavierklang nicht mit und der starke nicht ohne Obertöne hervorzubringen. Die selbständige Beeinflussung der Klangfarbe ist also illusorisch, und es kommt darauf hinaus, daß die allerdings in geringem Grade mit der Tonstärke wechselnde Klangfarbe eben nur eine von jener abhängige, ihr parallele Begleiterscheinung ist. Als Grundlage einer Anschlagslehre wäre diese Theorie aber auch aus dem Grunde praktisch undurchführbar, weil ja die dynamischen Verhältnisse teils durch die Angaben des Komponisten, teils durch deren musikalische und künstlerisch-praktische Deutung in ziemlich engen Grenzen festgelegt sind. Wertvoll ist aber insofern der Hinweis auf das künstlerisch-ästhe-Mittelmaß, als durch dieses auch die durchschnittliche Klangfarbe beeinflußt wird. — Während der erste Teil des Buches von den »Ton- und Geräuschunterlagen der Klavierklänge« handelt, kommt im zweiten »Die aktive Tonbildung« zur Erörterung.

Nach Definition der grundlegenden Begriffe behandelt der Verf. die Verhältnisse des Grundtons zu den ihn begleitenden Klängen, den Obertönen, Nachschwingungen, Schwebungen und Mechanikgeräuschen, und sucht diese schematisch oder symbolisch darzustellen, wobei der Einfluß der Pedale eingehende Berücksichtigung findet. Die dynamischen Verhältnisse des verklingenden Klaviertones beim Crescendo und Decrescendo werden bildlich veranschaulicht. Auf S. 130 beginnt ein äußerlich nicht gekennzeichneter neuer Abschnitt über die Intonation und die Unterschiede der natürlichen, pythagoräischen temperierten und der »subjektiven« Stimmung (wie R. sie nennt), der viel Interessantes enthält. Der zweite Teil entwickelt die anfangs erwähnte Theorie, worauf eine Übersicht über die seit Th. Kullak aufgestellten Anschlagslehren folgt, wobei der Verfasser den Klavierpädagogen überläßt, »die beste Methode und Lehre zur Reife und Anerkennung zu bringen«. Da R. selbstverständlich voranstellt, daß der Klavierton bei gleichem Stärkegrade »auch nicht die geringste Änderung« seiner Klangfarbe erfahren kann (S. 192), so befremdet die Behauptung auf S. 211, daß ein Bleistück einen unschöneren Ton geben soll als der menschliche Anschlag von gleicher Kraft! Man steht hier vor einem Rätsel des Buches, welches deshalb recht zu bedauern ist, weil die mühsam der Allgemeinheit vermittelte Erkenntnis der Anschlagsbedingungen hierdurch wieder unbegreiflicherweise erschüttert wird! Auch die Gegenüberstellung von »Gewichtsspiel« und »Herrschaft der lebendigen Kraft« zeugt nicht von Beherrschung der technischen Frage, da beides in der Praxis gar nicht getrennt werden kann! — Der Hauptwert des R.'schen Buches besteht wohl in der großen Fülle trefflicher Beobachtungen, welche teils den feinen, teils den geschulten Musiker verraten, teils als statistisches Material von hohem Interesse sind. Besonders erwähnt seien: die Darstellung von Grieg's Vortrag seines »Erotik« nach einer Aufnahme für einen Klavierspielapparat; die Übereinstimmung der theoretisch konstruierten Schwingungskurven mit den mechanisch gewonnenen Kurven Kaufmann's (S. 181 bis 182); die statistischen Beobachtungen über die Anschlagsstelle der Klaviersaite; »Dynamische Linien einer phrasierten Melodie«; endlich die Abbildungen der verschiedenen Hammermechaniken. Ein besonderes Verdienst R.'s ist es, die künstlerischen Vorzüge des Klavierklanges, die auf der Resonanz oder dem Verhallen beruhen, in einer nie zuvor veröffentlichten Weise erörtert zu haben. In dieser Hinsicht bietet das Werk tausendfache Anregung und ist in hervorragender Weise geeignet, zur Verfeinerung des Klavierspiels beizutragen. Diese Vorzüge lassen sich aber in Kürze nicht wiedergeben; das Buch muß daher jedem ernsten Klavierpädagogen und Studierenden zu eigenem, aufmerksamstem Studium angelegentlichst empfohlen werden.

Eugen Tetzel.

Ritschl, A., Die Anschlagsbewegungen beim Klavierspiel. 8°, 131 S. Berlin-Großlichterfelde, F. Vieweg, 1911. ℳ 3,50.

Mit diesem Werke bekommen wir endlich die langersehnte Aufklärung über die körperlichen Vorgänge beim Klavierspiel, und zwar von einem Mediziner, der selbst Klavierspieler ist. An verblüffend einfachen Figuren und unter möglichster Vermeidung einer medizinisch-wissenschaftlichen Ausdrucksweise führt er die Ausfälle der modernen Anschlagslehre, insbesondere die Ansichten seines Kollegen Steinhausen auf das gebührende Maß zurück und verhilft der modern-verpönten Fingertechnik wieder zu ihrem Rechte. Trotz des erklärenden Beiartikels (Klavierlehrer 34, 14) erscheint der Begriff »Spielbelastung« noch immer nicht deutlich verständlich. Warum scheidet Verf. Spielbelastung von Überbelastung, nur weil die zum letzten gehörenden Körperteile weniger gebraucht werden? Spielbelastung umfaßt den gesamten Spielkörper. Eine Normallast gibt es überhanpt nicht! Warum die reine Auffassung als Gewicht? Was kümmert uns die Last, die allein niemals zur Geltung kommt. Wir haben nur mit der Wirkung der Lasten zu tun, die sich aus Last bzw. Gewicht und Muskelkraft zusammensetzt. — In der Stakkatoerklärung fehlt die Stellungnahme zur Caland'schen Schulterblattsenkung. Die Klarstellung der Tondosierungen durch Notenbeispiele mit Hilfe des Zeitanschlages wäre erwünscht gewesen. Das Werk wird bei den Fortschrittlern Aufsehen erregen und jedenfalls eine günstige Wirkung nicht verfehlen.

Ludwig Riemann.

Schreyer, Johannes, Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition. Neue, vollständig umgearbeitete Auflage der »Harmonielehre«. VIII u. 168 und 62 S. Notenbeispiele. Leipzig, Carl Merseburger, 1911. ℳ 5,—.

— Schlüssel zu den Aufgaben des Lehrbuchs usw. Quer-Lex., 40 S. Ebenda. ℳ 2,50.

Schweitzer, Alb., J. S. Bach. With a preface by C. M. Widor. English translation by Ernest Newman. 2 vols. Gr. 8°, XIV, 428 u. V, 500 S. mit 5 Taf. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 18,—.

Setaccioli, Giacomo, Debussy. Eine kritisch-ästhetische Studie. Autorisierte Übersetzung nach der 2. Aufl. des Italienischen von Friedrich Spiro. 8°, VI u. 106 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 3,—.

Stanzel, Karl, Musikpsychologische Studien. 1. Heft: Der musikalische Standpunkt. 8°, 21 S. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik.

Thema dieses Schriftchens ist die Subsumtion gehörter Töne und Klänge unter eine bestimmte Tonalität. Der Verfasser stellt noch einmal die alte Wahrheit fest, daß bei Vorbereitung einer Modulation oder bloßen Ausweichungen nicht jeder Ton oder Akkord tonal eindeutig ist, und scheint gar nicht zu wissen, daß gerade ihre Mehrdeutigkeit dasjenige ist, was sie zur Modulation brauchbar macht. Da der Verfasser die Bedeutung der rhythmischen und metrischen Stellung aufeinanderfolgender Töne für ihre tonale Auffassung ebensowenig erkannt hat wie die Tatsache, daß es mindestens eines Motivs, also einer rhythmisch-metrischen Tongruppe bedarf, um überhaupt von einer »Tonart« zu reden, ist er zu keinem rechten Ziele gelangt. Vielleicht bringen spätere Hefte seiner Studien mehr; an Klarheit fehlt es dem Verfasser nicht.

Richard Münnich.

Studeny, Bruno, Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert. 8°. München, Wunderhorn-Verlag, 1912. ℳ 2,50.

Teuchert, Emil, u. E. W. **Haupt**, Musik-Instrumentenlehre in Wort u. Bild. Zusammengestellt, bearb. u. hrsg. 3. Tl. Messingblas- u. Schlaginstrumente. Mit 85 Abbildgn., e. Orgeltabulatur u. 5 Tab. Gr. 8°, VIII, 216 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 4,—.

Thayer, A. W., »Ludwig van Beethoven's Leben«, II. Aufl., Bd. 2 u. 3 »mit Benutzung von hinterlassenen Materialien des Verfassers und Vorarbeiten von Hermann Deiters, neu bearbeitet und ergänzt von Hugo Riemann«. 8°, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910.

An dieser Stelle ist es nahezu überflüssig, auf die Bedeutung des Thayerschen Beethoven hinzuweisen. Gerade der Kreis wissenschaftlich gebildeter Musiker und musikverständiger Gelehrter, dem die Leser dieser Zeitschrift angehören, weiß längst, daß Thayer's Beethovenbiographie ein »Flaggenwerk« von hohem Rang ist. Aber der verwickelte Weiterbau und nun noch des Besonderen der glückliche Abschluß des Ganzen läßt dennoch einen Hinweis auf die zuletzt

ausgearbeiteten Bände gerechtfertigt erscheinen. Es sind die Bände II und III, die völlig umgearbeitet in zweiter Auflage vor einiger Zeit erschienen sind. Hugo Riemann, der die neue Bearbeitung besorgte, hat keine leichte Aufgabe vor sich gehabt. War doch für die beiden erwähnten Bände eine Unmasse von neuen Forschungsergebnissen zu verarbeiten, mußte doch dafür die ganze Geschichte mit der »unsterblichen Geliebten« wieder durchgearbeitet werden. Dadurch wurde die Erhaltung des ursprünglichen Textes einfach unmöglich, wollte man nicht erst einmal den alten Text wortgetreu wiederholen und ihm dann den gänzlich umgearbeiteten Band anhängen. Daß es mit Einschaltungen, Fußnoten und einigen Beilagen nicht abgetan sein konnte, muß jeder zugeben, der sich in den Stoff eingearbeitet hat. So ist denn auch das, was vom ursprünglichen Text des Thayer-Deiters'schen Buches dem wesentlichen Inhalt nach unverändert herübergenommen wurde, stellenweise im Wortlaut geändert. Das war nicht zu vermeiden, und in bezug auf einige Glättungen des Deiters'schen Deutsch ist diese Änderung gewiß recht erwünscht gewesen. Wir haben es also in der zweiten Auflage mit einem wesentlich neuen Buche zu tun. Riemann bemerkt im Vorwort zum 2. Band, daß die Vorarbeiten von Deiters für die 2. Auflage nur bis Op. 21 gereicht haben. Von dort an kommt R. allein als Bearbeiter in Frage. Die Fußnoten, die noch von Deiters herrühren, sind mit: H. D. signiert, R.'s Anmerkungen mit: H. R.

R.'s Vorwort zum 2. Band trägt das Datum: Februar 1910. Ich hinke mit der Besprechung dieses Bandes also um mehr als ein Jahr nach und muß mich zwingen, jene Erscheinungen der Literatur, die seit 1910 erschienen sind, aus dem Denken und Beurteilen auszuschalten, um in die Wertschätzung keinen Anachronismus hineinzutragen. In dieser Weise beurteilt, muß es gerade als Vorzug des Buches bezeichnet werden, daß R. mit großer Aufmerksamkeit auf alles Wesentliche in der Literatur geachtet hat, das die Neubearbeitung des Buches fördern konnte.

Eine wesentliche, wichtige Zutat R.'s zur ersten Auflage ist die Besprechung der Kompositionen Beethoven's, so weit sie eben in die behandelten Zeiträume gehören. In allen Musikerbiographien ergibt sich an diesem Punkt jedesmal eine Art Gedankensprung. Wenn man beim Dichter den Zusammenhang der Werke mit Gesehenem, mit der Umgebung oft deutlichst zu erkennen vermag, so fehlt eine solche Erkenntnis beim Musiker gänzlich. Keine erkennbare Brücke von der geschauten Landschaft, von den umgebenden Häusermassen, von den Einrichtungsstücken in der Wohnung, vom Aussehen und Benehmen der Mitmenschen zur Gestaltung der Werke. Ich finde deshalb auch das Vollstopfen von Musikerbiographien mit Ansichten und Bildnissen überflüssig und kann es nur im Sinn von leicht faßbaren Gedächtnishilfen gelten lassen. (Die Abbildungen zu meinem »Beethoven« im Verlag der Harmonie mußte ich eben über mich ergehen lassen. — Meine Abhandlung über Beethoven's Bildnisse ist ein Werk, das in's Gebiet der bildenden Künste gehört und das nur auf Wunsch des Verlegers gerade in die »Beethovenstudien« eingereiht wurde. — Wie ich über den Mangel von erkennbarem Zusammenhang sichtbarer Formen und musikalischen Schaffens denke, habe ich auch anderswo wiederholt angedeutet.) Wenn nun R. der Beethovenbiographie Besprechungen musikalischer und musikästhetischer Natur den einzelnen Kapiteln der Biographie Beethoven's anhängt, so will er ja gewiß nicht den sog. kausalen Zusammenhang des Tönenden mit Sichtbarem ergründen, aber er fördert in vielen Fällen damit unser Wissen von der Chronologie der Werke, er regt zum Studium an. In bezug auf ästhetische Erörterungen stehe ich auf ganz anderem Boden als R., auch habe ich in musikalischer Beziehung zum Teil andere Grundsätze; trotzdem gestehe ich gern zu, daß R.'s Zugaben auf den angedeuteten Gebieten oft wertvoll, meist lehrreich und anregend sind. Nur muß ich eben daran festhalten, daß alle musikanalytischen Erörterungen oder gar ästhetische Seitensprünge nicht zur Lebensgeschichte des Musikers gehören und vorläufig immer noch zusammenhangslos nebenher laufen. Daß die Analyse der Beethoven'schen Werke in vielen Fällen eine interessantere Beschäftigung ist, als die, sich mit Einzelheiten des Lebenslaufes eingehend zu beschäftigen, ist ja sicher. Aber die Beschäftigung mit den Musikwerken gehört eben auf ein anderes Blatt. Was R.'s einschlägige Bemerkung im Vorwort zum 3. Bde. S. 5 betrifft, möchte ich denn doch bitten, das Gebiet meiner geistigen Tätigkeit nicht eher zu umgrenzen, bis ich endgültig ausgeredet habe.

Ein kritisches Eingehen auf die Angelegenheit der »unsterblichen Geliebten« wird mir im Rahmen einer Buchbesprechung wohl kaum von jemand zugemutet

werden. Referierend merke ich an, daß R. keine bestimmte Entscheidung erzwingen will, im Gegensatz zu Thayer, der die Komtesse Therese Brunsvik mit Bestimmtheit als unsterbliche Geliebte zu erweisen suchte. Riemann erwägt in besonnener Weise was für, was gegen die Damen spricht, die 1812 mit B. in freundschaftlichem Verkehr gestanden haben. Auch die Möglichkeit, daß Bettina Brentano gemeint sei, wird erörtert[1]). Amalie Sebald wird ausgeschlossen. Gelingt es mir, einige Zeit für die Angelegenheit frei zu kriegen, so lege ich den Fachgenossen neue Mitteilungen vor, die sich auf keine der bisher genannten jungen Damen beziehen, sondern neue Namen nennen.

Noch sei einiger Kleinigkeiten gedacht: Ob wohl das Hauptmotiv der Adieux-Sonate wirklich eine unbewußte Reminiszenz an G. Benda ist, wie R. (Bd. III, S. 175) mit Vorsicht andeutet? Die Harmonisierung des Lebewohl ist so gewöhnlich, desgleichen die Stimmenführung, daß dieses Thema wohl von irgendwoher anklingen mochte und nicht gerade auf Benda hinzuweisen braucht.

Auf S. 488 des 3. Bdes. gibt R. Erörterungen über das zweite Mähler'sche Beethovenbildnis. Das Exemplar im Besitz der Familie von Gleichenstein soll durch mich »nur als Kopie« erklärt worden sein. Ich sprach aber (Beethovenstudien I, S. 59) nicht von Kopie, sondern von »Wiederholung«. Für Bildermenschen ist das etwas wesentlich anderes als eine Kopie. Die »Wiederholung« ist zumeist von des Künstlers eigner Hand, was bei der »Kopie« unbedingt ausgeschlossen ist. Seit dem Erscheinen der »Beethovenstudien« hatte ich Gelegenheit, das Exemplar im Besitz der Familie von Gleichenstein in Freiburg im Breisgau zu sehen. Es schien mir künstlerisch höher zu stehen, als die zwei anderen mir bekannt gewordenen Exemplare, womit aber freilich für die zeitliche Einreihung noch nicht viel gewonnen ist. Die Kehrseite bringt die Jahreszahl 1815 ohne nähere Zeitbestimmung[2]).

Derlei Erörterungen mögen nun nicht gehäuft werden, da ja doch mit verschwindenden Ausnahmen alles in den vorliegenden Bänden sachlich und im Ausdruck mit hervorragender Genauigkeit gearbeitet ist, und es läßt sich gewiß von R.'s Bemühungen um den Abschluß des großen Werkes behaupten, daß der Bearbeiter des riesigen Materials ein tüchtiges Stück tüchtiger Arbeit geleistet hat. Die Forschung ist ihm dafür zu Dank verpflichtet. Die Verlagshandlung wird nun noch ein übriges tun und das Register zur 2. Auflage des ersten Bandes nachliefern, das schmerzlich vermißt wird. Theodor v. Frimmel.

Thode, Henry, Franz Liszt. Gr. 8°, 19 S. Heidelberg, Carl Winter, 1911. ℳ —,80.

Weber, Carl Maria von, Briefe an den Grafen Karl von Brühl. Mit 2 Bildnissen. Hrsg. von Georg Kaiser. Gr. 8°, 56 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 3,—.

Weber-Bell, Susanne, Kritische Rundschau üb. gesangspädagogische Fragen. I. Serie. Gr. 8°, 98 S. Planegg b. München, Wissenschaftlicher Verlag, 1911 ℳ 1,80.

Weingartner, Fél., Sur l'art de diriger. Traduction par Émile Heintz. 8°, 70 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 2,—.

Wild, Frdr., Bayreuth 1911. Handbuch f. Festspielbesucher. Gr. 8°, IV, XII, 109, 16, 16, 24, 15 und 8 S. m. 1 eingedr. Plan, 54 S. Abb. u. Bildn. u. 9 Notenbeil. Leipzig, C. Wild 1911. ℳ 3,50.

Zanten, Cornelie van, Bel-canto des Wortes. Lehre der Stimmbeherrschung durch das Wort. Theoretische Einführung in die Gesangskunst mit systematischen Sprech- und Gesangsübungen zu ihrer Praxis. Lex.-8°, XIV, 287 S. mit Abbildgn. Berlin-Groß-Lichterfelde, Ch. F. Vieweg, 1911. ℳ 7,50.

---

1) Das Sonett, das Beethoven an Bettina gerichtet haben soll, liegt nicht in Beethoven's Handschrift vor. Das angebliche Autograph, das mir vor einigen Jahren vorgewiesen wurde, ist sicher nicht von Beethoven's Hand. Fr. (Zu Bd. III, S. 338).

2) Das Exemplar in Graz ist am 27. Mai 1815 vollendet worden. Fr.

Besprechung von Musikalien.

Pergolesi, G. B., La Serva Padrona, Intermezzo. Nach der italienischen Originalfassung übertragen und bearbeitet von Hermann Abert. Herausgegeben von der Pergolesi-Gesellschaft. München, Wunderhorn-Verlag. Partitur ℳ 6,—, Klavierauszug ℳ 3,—.

Die Bearbeitung verdankt ihre Entstehung den Aufführungen im Goethetheater zu Lauchstedt im Sommer 1910 (s. Zeitschr. XI, 339ff.). Sie geht unter Ausscheidung aller französischen Elemente auf die italienische Originalfassung von 1733 zurück und restituiert sowohl die Seccorezitative als das Originalorchester (Streichquartett mit Cembalo). Auch die neue Übersetzung ist dem Stile dieser komischen Intermezzi angepaßt. Eine Einleitung orientiert über die Geschichte des Werkes, gibt Anweisungen über eine stilgemäße Aufführung und enthält eine kurze stilistische und ästhetische Analyse. Die geschmackvolle äußere Ausstattung stammt von der Hand des Münchner Kunstmalers Praetorius. So hat denn endlich dieses wichtige, so übel in bisherigen Ausgaben malträtierte Werk jene Ausgabe gefunden, die sowohl ein wissenschaftliches Studium als eine stilgerechte Aufführung gestattet.

Symphonie in *C* dur mit Ludwig van Beethoven's Namen überliefert. Nach alten Stimmen des »Akademischen Konzertes in Jena« für die Aufführung eingerichtet und herausgegeben von Fritz Stein. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Taschenpartitur ℳ 1.—.

Über die Sinfonie hat der Finder und Herausgeber F. Stein im letzten »Sammelband« ausführliche Mitteilung gemacht, und da das Werk nun jedem leicht zugänglich ist, und zudem von einer großen Zahl Orchester diesen Winter gespielt wird, so hat jeder Gelegenheit, sich über diesen so eigenartigen Fund ein eigenes Urteil zu bilden. Die Aufführung des Werkes — eine solche fand Ende November in Leipzig statt — überzeugt von der frischen Wirkung auf breite Kreise, und es scheint nicht ausgeschlossen, daß die Sinfonie wenigstens in kleineren Orchestern bleibende Aufnahme findet.

Berichtigung. In meinem Aufsatz über die Beziehungen der deutschen Musiktheoretiker des 16.—18. Jahrh. zur polnischen Musik ist ein Irrtum eingeschlichen; ich hielt nämlich den vermeintlichen Traktat von »Ugolino de Maltero«, verfaßt in Briefform (an »C. Franciscum Culacium Polonum«) für echt (s. Riemann's »Präludien und Studien«). Indessen ist mir mitgeteilt worden, daß es sich hier um einen Scherz handelt, den sich der große Gelehrte im Kampf um die Phrasierung gegen Franz Kullak erlaubte. Da ich in alten polnischen Urkunden und Handschriften dem Namen Culacium doch begegnete, so war es nicht ganz ausgeschlossen »hereinzufallen«.

A. Chybinski.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Ortsgruppen.

Dresden.

In der Hauptversammlung am 15. November 1911 wurde einiges Geschäftliche erledigt, die Satzungen an einigen Stellen geändert, der Geschäftsbericht und der Kassenbericht für die Zeit vom 1. Oktober 1909 bis 30. September 1911 erstattet und der Vorstand neu gewählt. Dem leider wegen Erkrankung ausscheidenden Herrn Bertling sprach der erste Vorsitzende, Herr Geheimer Regierungsrat Dr. Ermisch, herzlichen Dank für seine sorgfältige Mühewaltung aus; an seiner Stelle hat Herr Hofmusikalienhändler H. Bock die Geschäfte des Kassenwarts übernommen.

Der erste Vortragsabend am 20. November war dem jungen Mozart gewidmet und den vier Deutschen in Paris, deren Werke er in den sechziger Jahren studiert hat: Schobert, Raupach, Eckard und Honauer. Die Erstlingssinfonie des achtjährigen Mozart eröffnete den Abend, dann ließ Herr Prof. Lewicki, der langjährige genaue Kenner des Gegenstandes, in lebhafter Rede die wissenschaftliche Welt von heute und die künstlerische von einstmals erstehen, um die es sich handelte, die Arbeiten von Wyzewa, St. Foix und H. Riemann, das Kammermusikspiel um 1763 in Paris und die Studienarbeit im Mozart'schen Hause in Salzburg im Sommer 1767, wo die Sonatensätze von Schobert und Genossen zu Konzertsätzen aufquollen; Mitteilungen von Briefstellen, alte Bilder und Drucke ergänzten den Vortrag, und er schloß mit dem Hinweis auf Galuppi, als einen der nächsten Vordermänner Schobert's. Nun kam Kammermusik von Schobert (aus op. 14, 16, 7 und 17) zu Gehör, auch das *F* dur-Sonatenandante (aus op. 17, Nr. 2) neben der Mozart'schen Umarbeitung zu dem Andante des Klavierkonzerts K.V. 39, und zum Schluß ein früher unter Mozart's Namen (K. V. 61) gehender Variationensatz von Raupach und zwei Mozart'sche Konzertsätze aus K.V. 40 und K.V. 41, in denen Klaviersonatensätze von Eckard und Honauer stecken. Eine kleine Kerntruppe des Dresdener Mozartvereins, geleitet von Herrn Prof. von Haken, führte die Werke trefflich vor; den Klavierteil spielte Frau Witting-Seebaß mit all der Klarheit und Plastik, die diese Künstlerin auszeichnen. **Rud. Wustmann.**

Leipzig.

Am 3. November wurde in unserer Ortsgruppe unter mäßiger Beteiligung die Neuwahl des Vorstands abgehalten. Nachdem eine Einigung über den Vorschlag, die Anzahl der bisherigen fünf Vorstandsmitglieder auf drei zu reduzieren, erzielt worden war, wurde Herr Dr. A. Schering zum Vorsitzenden gewählt, Herr R. Linnemann und der Unterzeichnete wurden in ihrer Eigenschaft als Kassenwart bzw. Schriftführer wiedergewählt, worauf Herr Dr. Schering Herrn Prof. Dr. Prüfer für alle Mühe und Aufopferung, die er unserer Ortsgruppe in den zwölf Jahren seines Vorsitzes hatte angedeihen lassen, den Dank aller Mitglieder aussprach und ihn um seine weitere beratende Beihilfe für die Zukunft bat. Herr Prof. Prüfer, der bereits in vorsorgender Weise eine Anzahl Herren zur Abhaltung von Vorträgen gewonnen hatte, sicherte diese Beihilfe auch dankend zu.

Sodann wurden einige Anträge eingebracht. Auf Herrn Dr. Schering's Vorschlag hin wurde beschlossen, sich von öffentlichen Veranstaltungen fernzuhalten und die Sitzungen in Form von intimen wissenschaftlichen Diskussionsabenden stattfinden zu lassen, ohne die Tendenz hineinzutragen, weitere Kreise wissenschaftlich zu schulen. Ferner sollten nur solche Vorträge zugelassen werden, die eine Diskussion möglich machten, auf die nötigenfalls bestimmte Leitsätze vorbereiten könnten.

Am 14. November trafen sich unsere Mitglieder in mäßiger Anzahl im Theatercafé. Herr Dr. A. Heuß sprach über das Thema: »Der Rosenkavalier von Richard Strauß in seinem Zusammenwirken von Text, Musik und Szene«. Davon ausgehend, daß Strauß, gegenüber den literarischen Texten von »Salome« und »Elektra«, sich für den »Rosenkavalier« das Libretto herstellen ließ, führte der Vortragende aus, daß der Text des »Rosenkavaliers« nicht ohne die Musik, diese wieder nicht ohne eine ausgezeichnete szenische Aufführung voll und ganz verständlich seien, also ein Faktor in den andern arbeite. Darin bestehe vor allem das Neue des Werkes. Indem das Libretto, und zwar jede einzelne Hauptperson näher ins Auge gefaßt wurde, wies Heuß treffend nach, daß man es beim »Rosenkavalier« mit einem ausgesprochenen Standesstück (Adel und Bürgertum; jeder Stand wird in verschieden gearteten Personen präsentiert, die trotz ihrer Gegensätze zusammengehören) zu tun habe, was Übereinstimmungen sowohl mit den »Meistersingern« wie »Figaros Hochzeit« ergebe. In aller Schärfe wurden aber die fundamentalen Unterschiede hervorgehoben. Bei der Vertonung habe Strauß

auf die Schaffung einer neu-alten Welt verzichtet und statt dessen den Walzer herangezogen, eine starke Stillosigkeit, an die man sich aber, wenn das Werk an und für sich kräftig genug sei, einigermaßen gewöhnen werde. Wichtig sei die Vertiefung und Vervollständigung der einzelnen Charaktere, was vor allem an der (Haupt-)Person des Lerchenau gezeigt wurde, der erst durch die Musik, trotz seiner ihm unbewußten Unflätigkeit, zu einer adligen Standesperson werde. Charakteristisch sei hierfür die nach dem Text angefertigte, vollständig mißverständliche Figurine von Roller, die vorgezeigt wurde. Auch die anderen Personen wurden im musikalischen Sinne charakterisiert. Der Vortrag, in dem keine eigentlichen Werturteile gefällt wurden, sondern in dem lediglich den inneren Triebfäden und Zusammenhängen nachgespürt werden sollte, begegnete großem Interesse und schloß mit einer kurzen Diskussion, an der sich fast alle Anwesenden beteiligten.

Max Unger.

London.

The first meeting of 38th yearly session of the Musical Association (Kartellverein) took place at Broadwoods' Rooms, Conduit Street, on 7th Nov. 1911, Dr. W. H. Cummings, President, in the chair. Mr. George Langley read a paper on "Musical Expression, from the Performer's Point of View".

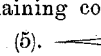
Lecturer did not refer to such matters as slurs, staccato, or even to those slight variations in tone which are important for shading; but only to the general expression with regard to the emotional and intellectual elements inherent in the music. This expression consisted merely of two elements—tone and pace. He defined "emotion" as that part of the mind which receives impressions and is affected by them directly, and through which we are prompted to action. It was the mainspring of the mind, the creative power. By "intellect" he meant that part of the mind which considers impressions and directs the actions. These two were not antagonistic, but complementary to each other.

The two elements of expression—tone and pace— can be combined in four different ways, thus dividing the range of musical expression into four main types:—

(1). accel. (2). rit.

(3). rit. (4). accel.

There resulted also, from these four, other varieties, arising from one of the elements remaining constant, viz.: —

(5).  (6). rit.

(7). accel. (8).

As music is pre-eminently the language of the emotions, the laws of musical expression will be those of the emotions. A person speaking under the influence of his feelings not only speaks louder, but faster. In other words, increase of tone is accompanied by increase of pace, and decrease of tone by decrease of pace. Such was the primary law of musical expression. The reason it did not abtain absolute sway in music is that we have to reckon with another factor—the intellect. Yet the fundamental law is none the less at work; it is only counter-balanced by an opposing influence. According then as the intellectual element makes itself felt, so is variation in pace held in check, until we arrive at those extreme cases (Nos. 3 and 4) in which the normal law becomes reversed.

It was important to distinguish between depth of emotion and emotional excitement. Variation in tone corresponded to depth of emotion, and variation in pace to the excitement produced; while the divergence between the two revealed the extent of intellectual control. In other words, tone was correlated to emotion, pace to intellect. The difference between the works of Beethoven and Chopin afforded a good illustration. The intellectual restraint in Beethoven demands comparatively little variation in pace, even where there is considerable variation in tone. In Chopin the emotional element is less controlled, therefore greater free-

dom in tempo is needed. It was from a want of recognition of the intellectual element as well as the emotional in all music that persons brought up principally on Chopin played Beethoven with too little dignity and breadth of expression, while the very same persons from a want of study of Beethoven exaggerated even the emotional element of Chopin himself.

Discussion by Chairman, Dr. Maclean, Dr. Southgate, Mr. W. H. Thelwall, Mrs. Stansfeld Prior, and lecturer.

Later in the evening the annual dinner was held at the Trocadero Restaurant, Dr. Cummings, who was in the chair, being supported by Sir Frederick Bridge, Dr. Maclean, Mr. Alderman Cooper, Dr. R. R. Terry, Dr. Southgate, Mr. W. W. Cobbett, and others.

During the evening a selection of English music was rendered by students from the Guildhall School of Music. **J. Percy Baker,** Secretary.

Paris.

La section de Paris s'est réunie le 17 octobre, à 4 heures, sous la présidence de M. Ecorcheville, vice-président.

Après une allocution de M. Ecorcheville, qui a fait l'éloge de M. Charles-Théodore Malherbe, président de la section, récemment décédé, la séance a été levée en signe de deuil.

Assemblée générale ordinaire du 14 novembre.

L'Assemblée générale ordinaire, présidée par M. Ecorcheville, vice-président, après avoir entendu les rapports du secrétaire et du trésorier, a procédé, à mains levées, à l'élection du comité. Aucune autre question n'étant portée à l'ordre du jour, la séance a été ensuite levée.

Ont été élus: Président, J. Ecorcheville, en remplacement du regretté Charles Malherbe; Vice-Président, L. de La Laurencie; Secrétaire Général, J.-G. Prod'homme; Trésorier, A. Mutin; Archiviste, P. Landormy; Membres: A. Boschot, L. Laloy, H. Quittard & E. Wagner.

Le secrétaire général, **J.-G. Prod'homme.**

Buchhändler-Kataloge.

K. M. Poppe, Leipzig, Langestr. 44. Lagerkatalog Nr. 1. Historische, theoretische und praktische Musik. Zum größten Teil aus der Bibliothek des Herrn J. B. Weckerlin. (588 Nrn.)

Neue Mitglieder.

A. Machabey, 24, rue de Navarin, Paris.
F. Bentley Nicholson, 28, Chapel Street, Salford (Manchester).
Hanns Niedecken-Gebhard, cand. hist. mus., Halle a. S., Jägerplatz 21.
Professor **Aleksander Poliński,** Warschau, Wspólna 19.
A. Vinée, 16, rue de Condé, Paris.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Charles Delgouffre, Bruxelles, jetzt: 86, rue Maes, Ixelles-Bruxelles.
Dr. **Robert Haas,** Konstanz, jetzt: Dresden-A., Sachsen-Alle 4 I.
Stud. phil. **Paul Nettl,** Prag, jetzt: Prag-Karolinenthal, Weinbergstr. 8a.
Dr. **Bernhard Ulrich,** Danzig, jetzt: Berlin W., Kurfürstenstr. 34.

Ausgegeben Mitte Dezember 1911.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 4. Dreizehnter Jahrgang. **1912.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Zur Kompositionstechnik des Trienter Zeitalters.

(Eine vorläufige Mitteilung.)

Die Erörterungen des Herrn Dr. Schering in dem jüngst erschienenen Sammelband d. IMG. (Jhrg. XIII, Heft I. »Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento«) veranlassen mich, mit einer vorläufigen Mitteilung über einige Ergebnisse eigenen mehrjährigen Forschens hervorzutreten. Einer größeren Studie, deren Erscheinen ich schon für das Jahr 1912 in Aussicht stellen zu können glaube — ich bin zurzeit damit beschäftigt, die umfangreichen Materialien einer wiederholten Sichtung zu unterziehen —, soll es vorbehalten bleiben, Gesichtspunkte auf breiterer Basis aufzubauen und Ergebnisse in vollem Umfange vorzuführen, welche einstweilen in großen Umrissen und auszugsweise Gegenstand vorliegender Darstellung sein sollen. Zu letzterer sehe ich mich bestimmt, weil die von mir angestellten Untersuchungen, obwohl von anderen Gesichtspunkten ausgehend und scheinbar zu anders gearteten Resultaten führend, immerhin Berührungspunkte mit den Forschungen Schering's aufweisen.

Auch ich bin daraufgekommen, daß in den reich ausgezierten Oberstimmen zahlreicher mehrstimmiger Stücke — etwa von der Trienter Epoche zurückgerechnet — ein unverkennbarer melodischer Kern enthalten ist, der eine reiche melismatische Ausschmückung erfahren hat. Ich glaube jedoch in den zahlreichen Stücken, welche ich daraufhin untersucht habe, den melodischen Kern nicht in einem außerhalb ebendesselben Stückes stehenden Melos, sondern vielmehr im Tenor der einzelnen Stücke gefunden zu haben. Hiemit wäre einerseits der gemeinsame Berührungspunkt zwischen den Untersuchungen Schering's und den meinigen gegeben, andererseits jedoch auch gleichzeitig bedingt, daß die Resultate beider Forschungen nach verschiedenen Richtungen weisen müssen. Es soll hiermit keineswegs von vornherein behauptet werden, daß die auf verschiedenen Gebieten landenden Ergebnisse beider Forschungen einander unbedingt ausschließen; ja, es ließe sich ganz gut absehen, daß beide Arten von Resultaten nebeneinander in nicht unbeträchtlichem Umfange bestehen könnten. Ob und in welchem Maße dies jedoch der Fall ist, muß künftiger Entscheidung anheimgestellt bleiben. Unter jenen Beispielen, die Schering seiner Studie hinzufügt hat, muß ich allerdings ein oder das andere Stück in anderem Lichte betrachten.

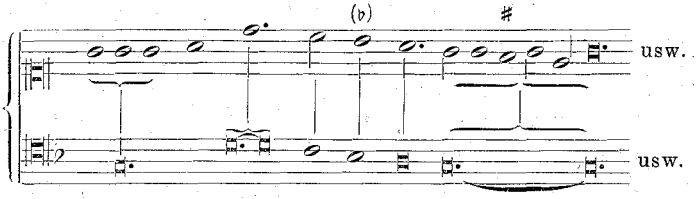
Meine umfangreiche, mit größerem Beispielmaterial belegte Arbeit bezweckt vornehmlich eine vorbereitende Studie zur Geschichte des durchimitierenden Stiles der Okeghemzeit. Dieselbe ist zunächst jenen interessanten Vorstufen des neuen Stilprinzips gewidmet, an welchen die beiden bis nun erschienenen Bände der Trienter Codices (D. d. T. i. Oe., Bd. VII u. XI) so reich sind Bei Betrachtung dieser Übergangstypen bin ich speziell von jener mir ungemein fruchtbar scheinenden Anregung ausgegangen, welche Riemann in der Aufzeigung des paraphrasierten Kirchenliedes der Dunstableepoche gegeben hat, indem ich zunächst das Ausmaß, in welchem das Tenormelos in den kontrapunktierenden Stimmen zur Verwendung gelangt, festzustellen bemüht war. Die Umstände, welche ich in dieser Hinsicht vorgefunden habe, sollen speziell Gegenstand der vorläufigen Mitteilung sein. In diesem Belange hat sich nun zunächst ergeben, daß eine bedeutende Einschränkung, welche Riemann in materieller Hinsicht gemacht hat, für eine ansehnliche Anzahl von Stücken fallen gelassen werden muß. Die allgemein herrschende Ansicht geht bekanntlich bis jetzt dahin, daß der im Tenor verwendete Cantus in den kontrapunktierenden Stimmen nicht in seiner Totalität, sondern bloß in seinen charakteristischen Schritten zur Verarbeitung kommt. Diese Einschränkung gilt nun für die von mir untersuchten Stücke nicht; die thematische Anlehnung an das Melos des Tenorgebildes besteht vielmehr in weitaus größerem Umfange. Ich habe dies zunächst bei der obersten Stimme aller genannten Stücke angetroffen; diese war der Gegenstand meiner speziellen Untersuchungen, weil ich mich der Ansicht Riemann's, daß die oberste Stimme bereits lange vor dem XVI. Jahrhundert Hauptgegenstand der Fürsorge und Arbeit des Komponisten war, gleich von Anfang an anschließen mußte, um im Verlaufe meiner Beobachtungen in dieser Ansicht von Schritt zu Schritt immer mehr bestärkt zu werden. Indem ich mich also — wenn auch nicht ausschließlich, so doch vorzugsweise — der Betrachtung der obersten Stimme zuwendete, fand ich im Rahmen derselben eine bisweilen höchst kunstvolle Paraphrasierungstechnik gehandhabt, mittels welcher aus einem einfach gestalteten Tenormelos eine neue Stimme herausveredelt wird, und diese Technik vermochte ich weit über die Zeit der Trienter Codices in die Vergangenheit zurückzuverfolgen. Hiemit erscheint aber auch die zeitliche Einschränkung der genannten Technik auf die Dunstableepoche hinfällig.

Wie weit ich die Wurzeln dieser Technik rückläufig zu verfolgen vermag, soll im Laufe der vorliegenden Darlegungen an anderer Stelle ausgesprochen werden. Vorerst sei es mir gestattet, die Technik selbst in großen Umrissen zu beschreiben.

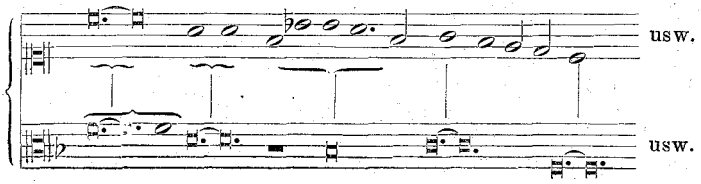
In den von mir untersuchten Stücken ist die oberste Stimme in ihrer Melodik derart von dem Tenormelos abhängig, daß von einer freien Erfindung teils gar nicht, teils bloß in ganz anderem Sinn gesprochen werden kann, als dies bis nun geschah. Um dies zu erkennen, muß der Beschauer sich allerdings zu allererst von dem mensuralen Bild emanzipieren und die Intervallschritte der obersten Stimme bloß in ihrer rein melodischen Bedeutung verstehen. Da ergibt sich denn daß das Tenormelos von der obersten Stimme oft mit sklavischer Treue nachgezeichnet wird, ich sage »nachgezeichnet«, weil das aus dem Tenor hergeholte Melos nicht in seiner Urform, sondern in einer mehr oder minder reichen melismatischen Auszierung zum Vortrag gelangt. Die Grundsätze, nach welchen sich diese melismatische Auszierung abspielt, scheinen engere Beziehungen zur Melismatik des gregorianischen Chorales zu erweisen. Die eingehende spezielle Untersuchung dieser Melismatik, welche in der Folge allerdings auf noch viel breiterer Basis geschehen müßte, als ich dies im Rahmen meiner umfangreichen Studie zu tun vermochte, wird vielleicht zu verschiedenen Differenzierungen führen; der starke Einschlag, den dieselbe jedoch aus dem Choral empfangen zu haben scheint, dürfte, schon mit Rücksicht auf die vermutliche Herkunft der ganzen Technik, zu den bestimmendsten Merkmalen derselben gehören. Was das innere Wesen dieser Melismatik anbelangt, so hat es mir zur hohen Befriedigung gereicht, von Seite der Forschung über Ornamentik her ungemein bestätigende Hin-

weise für meine Behauptungen empfangen zu haben. Mein verehrter Freund, Herr Dr. Robert Lach, Wien, dessen umfangreiches Werk über Ornamentik schon in der allernächsten Zeit dem Druck zugeführt werden soll, hatte die Güte, mir mit den Ergebnissen seiner eigenen Studien eine Anzahl wertvollster Gesichtspunkte darzubieten, welche mich bei den oft nicht leichten Indentifizierungen melismierter Melen mit den zugehörigen Tenorurmelen in hohem Maße unterstützten, einige derselben überhaupt erst ermöglichten, Grundsätze, die ich rein empirisch oder auf Grund theoretisch nur mangelhaft gestützter Spekulation auffand, begründen halfen — während sich andererseits wiederum die nicht zu unterschätzende Gegenprobe für das Zutreffen meiner Beobachtungen dadurch ergab, daß sich letztere als eine notwendige Ergänzung der Forschungen von Lach erwiesen. Doch dies nur nebenher.

Die gedachte melismatische Nachzeichnungstechnik beherrscht gleich den Anfang des Stückes; Tenor und Superius beginnen ein und dasselbe Melos gleichzeitig vorzutragen, und zwar derart, daß Tenor das Urmelos anhebt, während Superius gleichzeitig mit der melismatischen Auszierung desselben einsetzt. Die Oberstimme transponiert hiebei das Urmelos entweder in die obere Quinte oder Oktave. Während sich nun diese melismatische Nachzeichnung durch das ganze Stück fortsetzt, wird jedoch zumeist das anfangs gewählte Transpositionsverhältnis nicht eingehalten, es tritt vielmehr fast durchweg beständiger Wechsel zwischen Quinten- und Oktaventransposition ein. Dieser Wechsel geht stellenweise so weit, daß bisweilen der Anfang einer Phrase seine melismatische Auszierung in der Oktave findet, während deren Fortsetzung in der Quinte, oder umgekehrt erfolgt. Zwei Beispiele sollen veranschaulichen, in welcher Weise sich die melismatische Nachzeichnung eines Tenoranfangmelos durch die Oberstimme vollzieht. Als erstes Beispiel wähle ich den Anfang der dreistimmigen Chanson von Dufay »*Le jour s'endort*«, enthalten im 2. Bd. der Trienter Codices (D. d. T. i. Oe. XI, p. 85). Das tonale Verhältnis, in welchem Tenorurmelos und melismatische Reproduktion stehen, ist hier die Oktave. In nachstehender Analyse führe ich die ersten 6 Takte der Partiturausgabe vor, indem ich die Takteinteilung selbst, als hier nicht in Betracht kommend, vernachlässige. Die Identität der Melodiehaupttöne gegenüber den nur spärlich verwendeten melismatischen Nebentönen der Oberstimme ist durch Übereinanderstellung der zusammengehörigen Noten herausgekehrt.



Das folgende, gleichfalls dem Bestande der Trienter Codices entnommene Beispiel, welches den Anfang des dreistimmigen »*O quam mirabilis*« von Sarto (D. d. T. i. Oe. VII, p. 215) bringt, stellt einen Fall dar, in welchem die melismatische Reproduktion der Tenoranfangsphrase durch die Oberstimme in der Quinte erfolgt.



In dem letzteren Beispiel stehen wir nun nach zweifacher Hinsicht interessanten Teilerscheinungen gegenüber. Ich verweise zunächst auf die auffallende Wahl der Schlüssel, durch welche die Identität der Melodiehaupttöne in beiden Stimmen gegenüber den melismatischen Nebentönen dem Auge geradezu aufgedrängt wird. Diese Schlüsselwahl werden wir weit in die Vergangenheit zurückverfolgen können, und ich glaube nicht zu irren, wenn ich dieselbe mit dem Ursprunge der Nachzeichnungstechnik in engem Zusammenhang vermute. Ein zweites bedeutsames Moment liegt in dem Umstande, daß Tenor ein *b* rotundum vorgezeichnet hat, während Superius dieser Vorzeichnung entbehrt. Für diese Erscheinung, die jedem Kenner älterer Musik geläufig ist, hat bislang eine plausible Erklärung gefehlt. Ich möchte nun versuchen, diese Erscheinung — wenigstens für den vorliegenden Fall — mit dem Umstand zu erklären, daß hier ja in der Tat ein Transpositionsverhältnis vorliegt: Das Tenorurmelos erscheint in die obere Quinte transponiert; auf diese Transposition aber scheint hiemit ausdrücklich Bedacht genommen zu sein. Dies wäre immerhin die nächstliegende und zwangloseste Erklärung der vorliegenden Vorzeichnungsanomalie. Der Umstand, daß dieselbe auch bisweilen dort zu finden ist, wo Oktaventransposition vorliegt, und wiederum gelegentlich dort fehlt, wo Quintentransposition herrscht, wird meine Erklärung kaum hinfällig machen können; abgesehen davon, daß ja, wie bereits erwähnt, fast immer tonaler Wechsel zwischen Quint und Oktave besteht, so daß diese Anomalie zum mindesten teilweise für den Verlauf des Stückes bedeutsam wird, steht andererseits keineswegs fest, ob nicht etwa ein Versehen seitens des Schreibers der jeweiligen Quelle mithinein spielt — sei es, daß dieser den Zusammenhang zwischen melismatischer Technik und Vorzeichnungsverschiedenheit mißverstand, sei es, daß er denselben überhaupt nicht kannte.

Wir werden uns die Frage vorlegen, woher diese Nachzeichnungstechnik ihren Weg genommen haben mag, und wo ihre Quelle zu suchen sein wird.

Die Einleitung zu dem ersten Trienterband hat nun in diesem Belang ein prophetisches Wort ausgesprochen, indem sie (p. XXIX u. XXX) auf die Anlehnung hinweist, welche einzelne Stück der Trienter Codices an das alte fiorierende Organum zeigen. Die diese Ansicht nur bestärkende melodische Verwandtschaft zwischen Tenor und der fiorierenden Oberstimme ist allerdings bei diesem Anlaß nicht aufgedeckt worden. Und in der Tat, es scheint heute schon ziemlich gewiß — mögen auch immerhin die Ergebnisse meiner erstmaligen Versuche im Laufe weiterer Vertiefung bedeutende Modifikationen erfahren müssen —, daß wir es in den hiehergehörigen Stücken mit Abkömmlingen jener uralten Technik zu tun haben, welche nun — wir stehen im XV. Jahrhundert — eine hohe Kunstentfaltung und außerordentliche Steigerung erfahren hat. Der Versuch, die melismatische Technik in vergangene Epochen zurückzuverfolgen, hat diese Ansicht von Schritt zu Schritt gefestigt und bestärkt. Durch Jahrhunderte läßt sich dieses Nachzeichnungsverfahren feststellen, in letzter Linie immer auf den gleichen Grundsätzen beruhend: melismatische Auszierung eines Tenormelos durch die Oberstimme, und nur in der Art der Melismatik erweist sich eine rückläufige Entwicklung dahin, daß dieselbe, schrittweise zurückverfolgt, immer ärmlicher und schematischer wird, so daß das organale Gerüst deutlicher und deutlicher hervorschimmert, bis sich endlich die nach diesen Grundsätzen aufgebauten Stücke mit jenen Gebilden decken, die wir von den Theoretikern der Zeit als das Organum ihrer Tage geschildert finden. Auf die Technik selbst wird hiebei mit deutlichen Worten verwiesen. Von diesem Organum aber zu den Gebilden frühester Epochen scheint derselbe Weg zu führen. Die erstmalige Verfolgung dieses Fadens, dessen letzte Enden sich in das Dunkel der beginnenden Mehrstimmigkeit verlieren, lehrte bereits eine Reihe von Umständen in neuem bedeutsamen Licht betrachten, und es scheint, wie wenn dem so oft gelästerten Organum eine Ehrenrettung umfassender Art bestimmt wäre. Jahrhundertelang hat sich zum Beispiel die alte Stimmendisposition erhalten, welche schon Hucbald für sein Organum gelehrt hat; wir finden dieselbe fast unverändert noch in Stücken des Roman de Fauvel — aber auch die tonale Dispo-

sition der obersten Stimme in den wunderbar fein gearbeiteten Stücken der Trienter Epoche scheint mir ein nicht unerheblicher Rest dieser alten organalen Disposition zu sein.

Doch es ist ein ungleich bedeutsameres Bestimmungsmerkmal des alten Organum noch in Stücken der Trienter Epoche anzutreffen. Der Umstand, daß Superius und Tenor mit demselben Melos gleichzeitig einsetzen, dasselbe jedoch im Verhältnis von melismatisch ausgeziertem Spiegelbild und Urbild, also in verschiedenem Umfange vorführen, bewirkt innerhalb beider Stimmen einen zeitlich verschiedenen Ablauf im Vortrag des betreffenden Melos. Dieser verschiedene Zeitablauf aber hat zur Folge, daß in vielen Fällen die Tenorstimme bald einen beträchtlichen Vorsprung gegenüber der Oberstimme gewonnen hat, da diese zumeist noch lange an der melismatischen Auszierung der ersten Intervallschritte tätig ist, während Tenor im Vortrag des gemeinsamen Urmelos fortschreitet. Wo sich dies ereignet, findet es sich nun immer wieder, daß Superius das angesponnene Melos, ohne es zu Ende zu führen, fallen läßt und, die entsprechenden Tenorzwischenglieder überspringend, auf jene Phrase greift, welche Tenor eben vorträgt, nunmehr diese melismatisch auszierend. Hiebei wird die neue Tenorphrase, welcher sich Superius nun zuwendet, oft ganz willkürlich aus dem Tenorablauf herausgegriffen, und zwar mit Außerachtlassung der inneren melodischen Gliederung desselben. Der Zusammenhang, in welchem gerade diese Umstände mit den Ansätzen zum durchimitierenden Stil zu stehen scheinen, kann an dieser Stelle nicht erörtert werden. Für uns ist einstweilen bloß die Kadenz von Bedeutung, die sich dort ergibt, wo Superius in der geschilderten Weise Teilphrasen des Tenors übersprungen hat. Bevor wir diese Kadenz betrachten, soll ein Beispiel dieses eigentümliche Verhalten von Superius vergegenwärtigen. Ich verweise diesbezüglich auf das Beispiel I der beigefalteten Beispieltafel, welches den Anfang des dreistimmigen »Virtute cujus praesideat« widergibt. Da es sowohl in diesem Fall, als auch bei den folgenden Beispielen nicht allein auf melodische Verhältnisse, sondern auf den gemeinsamen Gang der beiden in Betracht zu ziehenden Stimmen ankommt, muß ich für meine Vorführungen eine andere Form wählen. Die in der Beispieltafel im Tenor mit roten Noten hervorgehobenen Partien stellen jene Motive und Motivfragmente dar, welche in der Oberstimme melismatisch ausgeziert reproduziert werden; dementsprechend erscheint der melodische Kern der Oberstimme gleichfalls durch rote Noten herausgekehrt. Um sich also zu überzeugen, daß dieser melodische Kern mit dem Tenorurmelos identisch ist, empfiehlt es sich, die in jeder Stimme rot ausgezeichneten, durch Klammerbuchstaben aufeinander hinweisenden Stellen zuerst miteinander zu vergleichen; die schwarzen Noten im Superius bedeuten die melismatische Zutat.

Und nun betrachten wir das genannte Beispiel I unter den erörterten Gesichtspunkten, indem wir das Streiflicht, welches gerade bei diesem Anlaß auf eine interessante Vorstufe des neuen Stilprinzips fällt, für heute unerörtert lassen. Wir richten unser Augenmerk blos auf die Superiuspartie Takt 8—16 in ihrem Verhältnis zu den Tenortakten 9—17 und auf die Kadenz. Superius reproduziert hier die Tenorphrase 9—17 unter leichter melismatischer Auszierung in der Quint, und zwar bis zum vorletzten Ton; hier aber treten die beiden Stimmen aus der Quint in die Oktave auseinander. Es ist der alte Organalschluß, dem wir gegenüberstehen. Ist es wohl nötig, daran zu erinnern, daß das Auseinandertreten der Stimmen bei den Teilschlüssen »als eine der wichtigsten Dispositionen der Anlage eines Organums durch die Autoren bezeugt ist?« (Riemann Hdb. 1/2 S. 140.) So zeigen sich denn an den Teilschlüssen vieler Stücke in gleicher Weise organale Reste, und zwar als eines der wichtigsten Merkmale des alten Organums: der Organalschluß. Betrachten wir nun dieses vorliegende Stück, soweit unsere Analyse reicht, so haben wir denn nichts anderes vor uns, als ein organales Gerüst, welches sich von den primitiven Gebilden, wie sie die frühesten Autoren schildern, der Hauptsache nach durch die melismatische Auszierung und die Verschiebung zwischen organal-melismatischem Spiegelbild und Urbild unterscheidet. Indem ich mich

einstweilen einer Bemerkung über die Durchdringung organaler und melismatischer Elemente enthalte, begnüge ich mich mit dem Hinweise, daß durch die verwendete Melismatik das Organalgefüge in der oberen Stimme gewissermaßen gesprengt und zerrissen erscheint; Anfang und Ende des organalen Gefüges — die zwei Grundsäulen aber stehen vor unseren Augen da.

Ich belege das Herauswachsen des Organalschlusses aus der melismatischen Technik noch durch zwei weitere Beispiele aus den Trienter Codices. (Beispiel II und III der Beispieltafel.)

Wir sind bei dem früheren Beispiele »*Virtute cujus praesideat I*« davon ausgegangen, daß Superius infolge des zeitlich verschiedenen Ablaufes im Vortrag des melismatisch ausgezierten Spiegelbildes gegenüber dem Tenorurmelos, Tenorteilphrasen überspringt. Ich bringe für diese eigentümliche Erscheinung noch ein kleines Beispiel aus den Trientern, den Anfang des dreistimmigen Stückes »*Laboure*« (IV. der Beispieltafel), welches nicht allein durch den wiederholten Wechsel zwischen Quinten- und Oktaventransposition bemerkenswert ist, sondern uns auch dadurch interessiert, daß Superius wiederholt Tenorteilphrasen überspringt und mit völliger Ignorierung des inneren melodischen Baues des Tenormelos die neuen Anknüpfungspunkte blind herausgreift. Wiederum sehen wir bei diesem Anlaß höchst bemerkenswerte Umstände, welche auf den neuen Stil hinweisen. Der Organalschluß (Takt 7/8) erscheint bereits verschliffen. Der Umstand jedoch, daß die ganze ungemein charakteristische Tenorphrase in der oberen Quinte abgezeichnet ist, kann über die organale Anlage nicht täuschen. Es ist gewissermaßen eine neuerliche Emanzipation von der organalen Grundlage gewonnen, wobei letztere jedoch an sich noch klar zutage tritt. Ein gewisses Widerspiel zu solchen Kadenzen bilden jene zahlreichen Fälle, in welchen der Organalschluß aufgepfropft ist, ohne daß er in der Anlage der Superiusphrase begründet wäre, etwa im Falle der Oktaventransposition. An solchen Stellen erscheint der organale Schluß zur Formel erstarrt, die verwendet wird, auch wenn der besondere Anlaß fehlt, — vielleicht weil das Verständnis für seine Herkunft längst erloschen war.

Bei Aufzeigung des Nachzeichnungsverfahrens ist nun noch eines höchst bedeutsamen Umstandes zu gedenken, der in tonaler Beziehung obwaltet. Wir sahen in den bisher vorgeführten Beispielen die melismatische Reproduktion eines Tenorurmelos bald in der Quinte, bald in der Oktave, bald in buntem Wechsel zwischen diesen beiden Intervallen vollzogen. Ein breiter Lichtstrahl scheint nun auf die Herkunft der ganzen melismatischen Praxis in allerletzter Linie zu fallen, wenn wir eine bestimmte Gattung von Stücken betrachten, in welchen die Nachzeichnung des Tenormelos durch die Oberstimme im Unisonus erfolgt. Dieser Umstand aber scheint mir die Quelle des melismatischen Verfahrens noch weit über das Organum hinaus zu verweisen. Als Beispiel für einen solchen Fall diene der Anfang jenes zweistimmigen Sanctus des Magister Laurentius, welches Johannes Wolf unter den Notenbeilagen zu seiner Studie »Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts« (Sammelband d. IMG. III, S. 630) veröffentlicht hat. Dasselbe Beispiel findet sich auch bei Schering als Nr. 8 der Notenbeilagen, während eine kurze Besprechung des Stückes in der Studie selbst (S. 182) zu finden ist. Der von Schering herausgehobene melodische Kern deckt sich hier fast vollständig mit dem von mir aufgezeigten Urmelos. Inwiefern sich meine Deutung von der Schering's entfernt, ergibt sich zur Genüge aus dem Sinn meiner bisherigen Ausführungen. Ich kann solche Stellen, wie den Anfang des im Anhang mitgeteilten Stückes (Beispiel V der Beispieltafel) nur als reine überständige Heterophonie ansehen. Bekanntlich war es Professor Dr. Guido Adler, der (im Jahrbuch Mus.-Bibl. Peters 1908) als erster auf die Heterophonie und ihre fundamentale Bedeutung für die Herkunft der Mehrstimmigkeit hingewiesen hat. Und es scheint, daß die rückläufige Verfolgung unserer Technik die Ausblicke in der genannten Richtung nicht unwesentlich vertieft. Eine ganze Reihe von interessanten Fragen, welche sich bei diesem Anlaß über das vermutliche Verhältnis von Organum und Heterophonie bieten, sollen, soweit sie sich aus der Rückverfolgung unserer Technik ergeben,

an entsprechender Stelle versuchsweise Beleuchtung finden. Über die melismatische Technik selbst, deren vorläufige Aufzeigung allein Gegenstand vorliegender Darlegungen sein sollte, glaube ich in großen Zügen das Entscheidende dargestellt zu haben. In meiner Studie belege ich das beschriebene Verfahren mit weit über 100 Stücken, welche sich über einen Zeitraum von etwa 400 Jahren erstrecken.

Es sei noch hinzugefügt, daß die Aufdeckung der auszierenden Reproduktionstechnik nicht allein dazu geführt hat, erhebliche Reste alter Organal — und wohl noch weit älterer Heterophoniereste auch für das XV. bzw. XIV. Jahrhundert festzustellen, sondern daß sich auch noch in der Trienter Epoche wiederholt rondellusartige Gebilde kleineren und kleinsten Umfangs zeigten, welche teils am Anfang, teils im Verlaufe eines Stückes konstruktiv verwendet sind —, aber auch hier erfährt das nach Art des Rondellus chiastisch gestellte Fragment in der Oberstimme durch die Melismatik Ausschmückung und mithin mehr oder weniger Verdunklung. Der Hauptgewinn, welcher sich jedoch aus der melismatischen Nachzeichnungstechnik darzubieten scheint, besteht in einem bedeutsamen Beitrag zur Geschichte des durchimitierenden Stilprinzipes; aus den reichverschlungenen melismatischen Linien der nachzeichnenden Oberstimme sieht das mit unserer Technik vertraut gewordene Auge des Beobachters die Umrisse der teils gleichzeitig, teils in unmittelbarer Nachbarschaft zum Vortrag gelangenden Tenormotive emportauchen — oft aus ihrem Zusammenhang wie zufällig herausgehoben, bisweilen schon mt einem neuen Einsatz hervorgehoben, bisweilen jedoch auch in das Tongewebe der Oberstimme eingebettet. Welche hochinteressanten Funktionen die Melismatik in dieser Hinsicht betätigt, kann jedoch nicht anders als auf breitester Grundlage unter Hinzufügung reichlicher Beispiele dargetan werden; ich muß mich daher einstweilen mit einem Hinweis hierauf begnügen. In meiner zu gewärtigenden Studie sind die genannten Umstände in den Mittelpunkt gerückt, von welchem aus die melismatische Nachzeichnungstechnik in erster Linie betrachtet wird.

Ich beobachte hierbei folgenden äußeren Gang.

Zunächst erörtere ich das Wesen der melismatischen Nachzeichnungspraxis unter genauer Analyse eines Stückes der Trienter Codices. Bei diesem Anlasse mache ich den Versuch, die Grundsätze aufzudecken, welche bei Identifizierung eines melismatisch umkleideten Melos in Betracht kommen. Es ergibt sich hierbei, wie bereits erwähnt, eine bedeutsame Parallele zur Melismatik des Chorales. Das nun erkannte melismatische Verfahren wird hierauf an einer ganzen Anzahl von Stücken der Trienter Codices, sowie an Stücken des Berliner und Münchner Liederbuches, an Liedern der Sammlungen Ott, Finck usw. und u. a. auch an Stücken des spanischen Cancionero dargetan.

Im Rückschreiten wird die gleiche Technik für das frühe XV. Jahrhundert an Ciconia und vor allem an Oswald von Wolkenstein konstatiert, der schon von vornherein in seiner Eigenschaft als Dilettant das rein Handwerksmäßige, das ja auch dieser Technik anhaftet, besonders scharf und ungeschliffen darzutun versprach.

Im weiteren Rückschreiten werden Stücke des ausgehenden, zentralen und beginnenden XIV. Jahrhunderts auf die melismatische Technik hin untersucht, und auf diesem Wege Schritt für Schritt zurückgehend, gelangen meine Auseinandersetzungen bis in das Zeitalter des Codex von Montpellier, womit der erste Teil der Studie abschließt, da nunmehr der Nachweis erbracht sein dürfte, daß die für das ganze XV. Jahrhundert an zahlreichen Fällen belegte Nachzeichnungstechnik das Produkt einer Entwicklung ist, welche sich aus primitiven Stufen des zentralen Mittelalters emporrankt. Nachdem es sich erwiesen, daß die zuletztgenannten Stücke auf durchaus gleichem Boden stehen, wie jene Stücke, welche den Ausgangspunkt der Studie bildeten, wird dargetan, daß jene Technik von den zeitgenössischen Autoren in der Tat als das Organum der Zeit geschildert wird. Im Rahmen dieser schrittweisen Erörterungen aber ergibt sich andrerseits wiederum das Obwalten jener Umstände, welche für das Herauswachsen nachahmungsartiger Gebilde als scheinbar mitbestimmend gefunden wurden.

Die rückläufige Betrachtung unserer Nachzeichnungstechnik erscheint jedoch hiermit noch nicht abgeschlossen — es erübrigt noch das letzte, wie mich dünkt, keineswegs vollkommen ungangbare Stück des Weges, der zu den frühesten uns überlieferten Erzeugnissen der Mehrstimmigkeit überleitet. Schon einmal hat uns ja der ehrwürdige Hucbald, »die sanfte Taube«, den Weg zum Verständnis der Stimmendisposition gewiesen.

Hier aber soll unsere vorläufige Mitteilung einstweilen schließen.

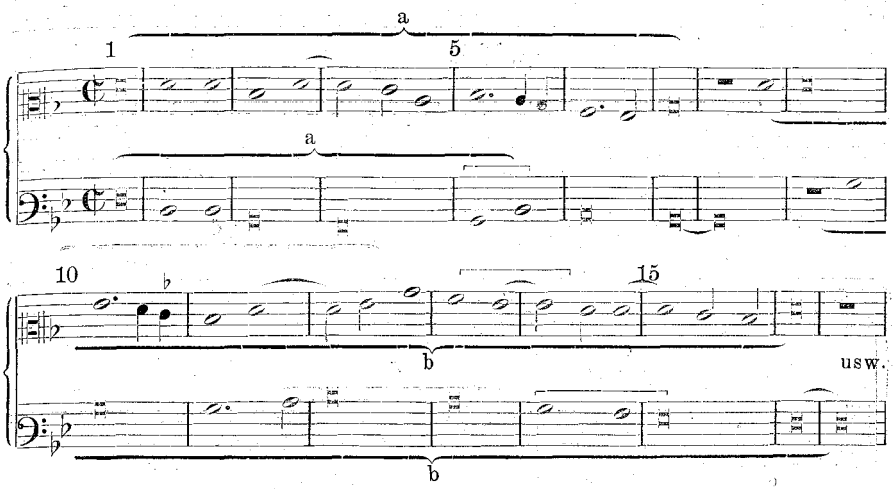
Es obliegt mir nur noch, einiger Umstände zu gedenken, welche mich bei meinen oft mühevollen Untersuchungen in sachlicher oder persönlicher Beziehung außerordentlich gefördert haben und welchen ich es daher mit zuschreiben muß, wenn es mir gelang, trotz wiederholter Schwierigkeiten mein Ziel im Auge zu behalten. Während Anregungen Riemann's für den Ausgangspunkt meiner Untersuchungen von Bedeutung waren, erwiesen sich die Hinweise der Einleitung zum 1. Trienterband auf die organumartigen Bildungen für die Verfolgung des aufgenommenen Fadens als richtunggebend. Hiebei aber kam mir jedoch auch in hohem Maße die Editionstechnik zustatten, welche in den D. d. T. i. Ö. beobachtet erscheint. Mag immer auch die Beibehaltung des altertümlichen Gewandes die ästhetische Würdigung der Kunstwerke erschweren, für die historische Würdigung derselben scheint mir, nach den Erfahrungen, die ich selbst gemacht habe, die Wiedergabe in möglichst engem Anschluß an die Quellen und die Beibehaltung aller Eigentümlichkeiten in Schlüsseln, Schlüsselzusammenstellung und Vorzeichnungen von hohem Wert zu sein. Und die Bedeutung der Kunstwerke der Trienter Epoche liegt ja doch wohl vorzugsweise auf der historischen Seite. Die genannten Eigentümlichkeiten haben sich gerade im Laufe meiner Untersuchungen keineswegs als leere, zu vernachlässigende Äußerlichkeiten erwiesen. Mit der gehandhabten Technik innigst verwachsen und aus deren Bedürfnissen hervorgegangen, betätigen sich gerade diese scheinbaren Äußerlichkeiten als die Träger und Bewahrer alter und ältester Kunstgedanken, als das zäh festgehaltene Beständige im Fluß der werdenden Dinge — und hierzu fehlt es ja auch nicht an Analogien auf anderen Gebieten. Und so, wie meine Untersuchungen sich durch Schlüsselzusammenstellung und gewissen, in der Wiedergabe bewahrten Vorzeichnungsanomalien in der Konstatierung organaler Gebilde wesentlich bestärken lassen mußten, so wird wohl auch in Zukunft manche historische Neuerkenntnis zu ihrer willkommenen Stütze sich jener Anzeigungen bedienen können. Während das mensurale Bild Schritt hält mit der Entwicklung der sonstigen Technik, mitergriffen von der Verflüssigung der Melodik, haben jene Eigentümlichkeiten Jahrhunderte hindurch kaum wesentliche Veränderungen erfahren. Auch was die Verwertung dieser Umstände in kritischer Hinsicht anlangt, scheinen in der Einleitung zum ersten Trienterband bereits Fragen aufgeworfen zu sein, deren Beantwortung — wenigstens für einige Spezialfälle — durch die gewählte Editionstechnik näher gerückt sein mag.

Zum Schluß ein Wort persönlichen Dankes schon an dieser Stelle für die vielfache Förderung und anregende Unterstützung, welche ich durch ein volles Jahrzehnt von meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Guido Adler erfahren habe, aus dessen musikhistorischem Institut auch ich hervorgegangen bin.

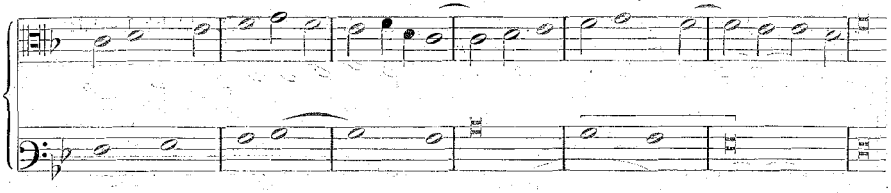
Wien. **Oscar Thalberg.**

Beispieltafel.

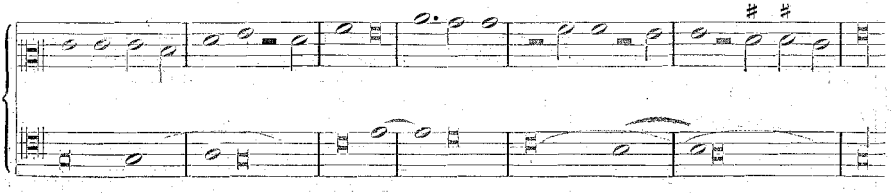
I. »*Virtute cujus praesideat*« (D. d. T. i. Oe. VII. p. 82). Takt 1—17.



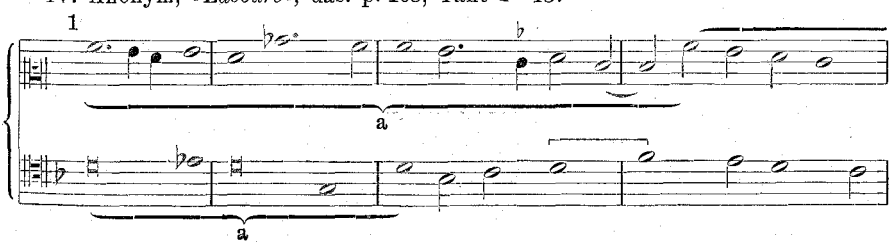
II. Dunstable, »*O crux gloriosa*«, das. p. 188, Takt 79—85:

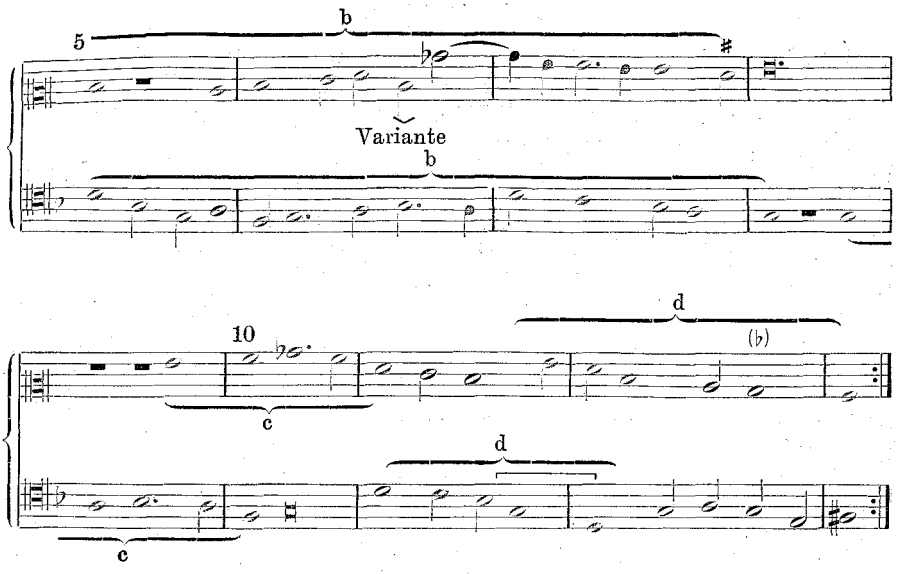


III. Anonym, »*De ceste joyeuse advenue*« (D. d. T. i. Oe. XI. p. 98), Takt 25—31:

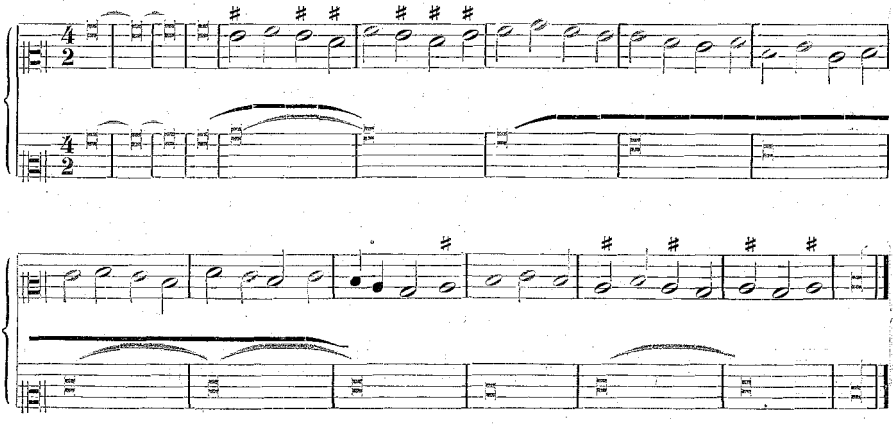


IV. Anonym, »*Laboure*«, das. p. 103, Takt 1—13:





V. Mag. Laurentius »*Sanctus*«. (Slbde. d. IMG. III, p. 630). Takt 1—16:



Franz Liszt.

Frederick Corder made the following remarks, as his birth-centenary tribute to the artist, at a meeting of the Concert Goers' Club, London, on 13th December 1911.

Franz, or Ferencz, Liszt (22 October 1811—31 July 1886) was one of the most remarkable figures, both as artist and man, in all human history. In artistic and general culture he was hardly surpassed by those two heroes of romance, the Admirable Crichton and Leonardo da Vinci; in personal charm and nobility of character we look in vain anywhere for his compeer. The actual incidents of his public life are neither many nor striking; but the history of his private life is such a record of unselfishness, benevolence and loving-kindness as would fill many volumes.

He is believed to be a descendant of a noble family, but the perpetual wars of his native land—Hungary—prevent any genealogies from being traceable in it. His father, Adam Liszt, occupied the post of steward to Prince Esterhazy, as *his* father had done before him. But this Adam was a thwarted genius; music was his passion, and circumstances had never allowed him to follow his bent. At court however he was brought into contact with many great musicians, and indulged in practising the pianoforte on the quiet. His wife seems to have been a pattern of everything that is sweet and womanly; from her the child, Franz, certainly derived much of the best side of his character. The young prodigy, who was to fulfil all the yearnings and aspirations of both his parents, was born in that year of marvels, 1811, whe the great comet stood high in the heavens. The exact date was October 22, which is as near to a century ago as we can get. From infancy his beauty was remarkable, and his powers of mind developed very early. While his father played the pianoforte, little Franz would stand for hours entranced; and when the Hungarian town of Raiding, where they lived, was visited by an orchestra of gipsies, the child could never be persuaded to cease following them about. At six his father began to teach him the pianoforte and the elements of music, which he learned with startling rapidity. At nine he was an artist.

A curious thing happened to him at the age of seven; a strange illness overtook him, defying all treatment, and he wasted away for weeks till he lay at the point of death. Positively the village carpenter was at work on his coffin, when the singular lethargy relaxed tits hold and he began to recover. Ten years later he had an exactly similar atack, and the Paris papers were all printing his obituary notices,—one of which I have seen,—when he again recovered and never had another illness of any gravity for *fifty-five years.*

At nine years of age he made his first public appearance, characteristically, at a charitable concert given for a blind musician who was in need of help. Franz played a concerto by Ries with the orchestra, and then extemporised, to the amazement of the audience. From that moment his career knew no obstacles. Prince Esterhazy and all the Hungarian magnates petted him and subscribed to pay for his education; and so impressed was the worthy father that he resolved to give up his stewardship, thus reducing himself and wife to penury, that he might devote himself to his son's interests. Unselfishness was clearly a family trait with the Liszts. The best teacher he could think of was his old friend Hummel, then considered the greatest of pianists. But Hummel declared that, though willing to aid so remarkable a talent, he really

could not lower his terms, which were a guinea a lesson—a prohibitive price. Sixty years later, the people of Pressburg wanted to build a monument to Hummel, but could not raise the money. Liszt was then nearly seventy and had long retired, but out of honour to a once famous man he came forward and, giving one single concert, earned all the money required. The honour of educating the marvellous boy belongs to Charles Czerny, of all people in the world. But when Adam Liszt, after the twelfth lesson, offered to pay the modest bill, the good fellow laughed at him and refused to take a penny, poor though he was. The account we read of the fiery boy's resentment at having to plod through Clementi's "Gradus" is amusing, but Czerny soon felt like a hen who has hatched a young eagle. In two years, Franz was an accomplished musician, able to read the most difficult scores at sight. The notices of his performances at this time, eleven years old, show the critics to have been absolutely unable to find words strong enough to express their wonder.

It was decided that Franz should go to Paris to complete his education at the famous Conservatoire, but Cherubini, a sour pedant, refused him admission on the grounds of his nationality. However this did not matter. He had good introductions, played in the salons of the aristocracy, and became their darling at once. He paid two visits to England about this time; but was not very enthusiastically received, strange to say. His mother, poor lady, was left behind in Hungary and never saw her husband again, for five years later he died in Paris in faithful attendance on his son. During this time Franz composed much, but published scarcely anything; he was even now only sixteen, though quite a man. On his father's death his mother hastened to Paris and thenceforward he repaid her long loneliness by the most passionate devotion. A year later came the turning point in his life. A very romantic love affair, so pure and touching that it is almost sacrilege to speak of it, with a pupil—the youthful Countess St. Cricq—turned his bereaved thoughts towards a religious life and brought about the second attack of his strange illness. After his recovery he was for some time little before the public, but his mental activity was tremendous. His literary education had been somewhat scanty, naturally, so now he read enormously on all subjects and in several languages. History, science, theology, poetry, mathematics, he digested all, and before long appeared as an essayist in the columns of the best papers and reviews. After a time he resumed his concerts and recitals, travelling much, but regarding Paris always as his home. No wonder, for Paris in the thirties was the "hub" of the universe, where all men of genius congregated, and Liszt knew them all, loved and admired them all, and was their idol.

Next comes an episode in his life which must not be judged off-hand as being discreditable. I allude to his connection with the Countess d'Agoult. As a matter of fact this lady left her husband and ran away with Liszt—not he with her, though he was far too chivalrous ever to seek to exculpate himself. He was obliged to retire from public life for some years, and they lived mostly at Geneva, where he composed much. The public could not but forgive and forget the scandal when the noble artist appeared in 1837, in a series of concerts given for the relief of his fellow-countrymen, sufferers by the inundation of the Danube. His playing awoke more frenzied enthusiasm than ever, and he handed over no less than £2,000 to the charity. He

now resumed his career as a public performer, but the abundant proceeds were always chiefly devoted to assisting various strugglers and unhappy ones. During the next few years his wife—as she was in all but name—and three children saw but little of him, and resided with his mother in Buda-Pesth. Next comes the famous episode of the Beethoven monument. It was desired to erect a memorial to the greatest of musicians in his birthplace of Bonn; but alas! Germany was then a poor country, and the subscriptions came in with painful slowness. Liszt burned with indignation at this want of patriotism, and hastily writing to his friend Bartolini, then the finest sculptor in Italy, he got an estimate for the cost of a really fine statue, and thereupon wrote to the memorial committee offering to erect the monument at his own expense. Needless to say the offer was gratefully accepted, and the Beethoven memorial at Bonn, which every tourist now visits, is far more worthy to be called the Liszt memorial; for it was paid for with the proceeds of a few concerts and recitals given by him. A few years later a subscription—no laggard one this time—was formed to raise a statue to Liszt himself at Pesth, in memory of his benevolence to his countrymen; but he would not hear of it, and insisted upon the money being given to a struggling and talented young sculptor, whom he himself was secretly supporting.

At last, in 1849, wearied of his uncontested triumphs as a virtuoso, he surprised everyone by abandoning the field and accepting the post of opera-director in the little town of Weimar, in Saxony. This he did with the settled intention of aiding the young struggling composers of whom Germany just then had such a supply. He had already, since 1842, given unrivalled orchestral concerts there, so his powers as a conductor were well known. All the good work he did at Weimar would take too long to tell, but the crowning glory of it was his herculean feat of bringing forward the works of one man who, but for him, might never have reigned supreme in art as he does now—Richard Wagner—the best abused and hated man perhaps that ever lived. The beautiful friendship between these two lasted till death, and when I myself saw them side by side at Wagner's crowning hour of triumph in 1882, it seemed to me that it was Liszt who felt most keenly the joy and pride of that day, as well he might. It is worth while to quote Wagner's own (perhaps somewhat egotistical) account of how their friendship arose.

"I met Liszt for the first time during my earliest stay in Paris, at a period when I had renounced the hope, nay even the wish, of a Paris reputation, and indeed was in a state of internal revolt against the artistic life which I found there. At our meeting he struck me as the most perfect contrast to my own being and situation. In this world, into which it had been my desire to fly from my narrow circumstances, Liszt had grown up from his earliest age, so as to be the object of general love and admiration, at a time when I was repulsed by general coldness and want of sympathy. In consequence I looked upon him with suspicion. I had no opportunity of disclosing my being and working to him, and therefore the reception I met with on his part was altogether of a superficial kind; as was indeed natural in a man to whom every day the most divergent impressions claimed access. But I was not in a mood to look with unprejudiced eyes for the natural cause of his behaviour, which, though friendly and obliging in itself, could not but wound me in the then state of my mind. I never repeated

my first call on Liszt, and without knowing, or even wishing to know him, I was prone to look upon him as strange and adverse to my nature. My repeated expression of this feeling was afterwards told to him, just at the time when my Rienzi at Dresden attracted general attention. He was surprised to find himself misunderstood with such violence by a man whom he had scarcely known, and whose acquaintance now seemed not without value to him. I am still moved when I remember the repeated and eager attempts he made to change my opinion of him, even before he knew any of my works. He acted not from any artistic sympathy, but led by the purely human wish of discontinuing a casual disharmony between himself and another being; perhaps he also felt an infinitely tender misgiving of having really hurt one unconsciously. He who knows the selfishness and terrible insensibility of our social life, and especially of the relations of modern artists towards each other, cannot but be struck with wonder, nay delight, by the treatment I experienced from this extraordinary man. At Weimar I saw him for the last time, when I was resting for a few days in Thuringia, uncertain whether the threatening prosecution would compel me to continue my flight from Germany. The very day when my personal danger became a certainty, I saw Liszt conducting a rehearsal of my Tannhäuser, and was astonished at recognising my second self in his achievement. What I had felt in inventing this music he felt in performing it; what I wanted to express in writing it down, he expressed in making it sound. Strange to say, through the love of this rarest friend I gained, at the moment of becoming homeless, a real home for my art, which I had hitherto longed for and sought for always in the wrong place. At the end of my last stay in Paris, when ill, miserable and despairing, I sat brooding over my fate, my eye fell on the score of my Lohengrin, which I had totally forgotten. Suddenly I felt something like compassion that this music should never sound from off the death-pale paper. Two words I wrote to Liszt; his answer was the news that preparations for the performance were being made on the largest scale which the limited means of Weimar would permit. Errors and interruptions impeded the desired success. What was to be done to supply that which was wanted, so as to further the true understanding on all sides, and with it the ultimate success of the work? Liszt saw at once and *did* it. He gave to the public his own impression of the work in a manner, the convincing eloquence and overpowering efficacy of which remain unequalled. Success was his reward, and with this success he now approaches me, saying: 'Behold, we have come so far, now create us a new work, that we may go still further'."

The letters which passed between the two during the years of Wagner's exile, and which have recently been published, shew that Liszt practically supported his wayward and spendthrift friend during his long period of persecution. Liszt is also believed to have abandoned original composition, which he did for ever at this time, not because of non-recognition by the world—for this he cared no jot—but in order to avoid any sense of rivalry with his bosom friend. In 1859 Liszt resigned his Weimar appointment owing to the fierce opposition he experienced in bringing forward Cornelius's beautiful opera, "The Barber of Bagdad", a work now too late recognised at its true value. For some years he lived alternately in Rome, Buda-Pesth, and Weimar. In order to secure his presence in the Hungarian capital, the

Government appointed him president of an institution—the Academy of Music—which had no existence, but Liszt took good care that it should, and it is now a flourishing school. In Weimar his life was devoted to giving gratuitous lessons to pianists, but only those who were considered to have completed their technical studies dared to appear before him. Those who did, left him his sworn slaves for evermore. His life in Rome was partly artistic, but mostly religious; he received the four lower orders of the Catholic priesthood and an honorary canonry. During the last twenty-five years of his life his public appearances were few and far between, always of course for some charitable object, and it was on one of these occasions, at Dusseldorf, that I first met him. An old pupil of his was giving two concerts of Liszt's works, and the Abbé, hearing from a friend that a pecuniary loss was to be feared, volunteered to be present. Of course the room was packed, and at the second concert—which I was unluckily prevented from attending—the old man sat down to the piano and extemporised upon a theme of Schubert's in such a marvellous manner that Ferdinand Hiller—himself a splendid extempore player—told me afterwards that he felt like locking up his piano for ever. He said, "That old man, he makes me feel like a schoolboy!" In 1886 he paid a visit to England, where forty years before he had been comparatively coldly received. Now no king could have been more fêted. He played several times, but of course it was only the shadow of his real self. He had already received warning of his approaching end, and three months later he passed peacefully away at Bayreuth, where he had gone to be again present at the performances of his friend's masterpieces. Much against the will of the Weimar and Buda-Pesth authorities he was buried there at the wish of his only surviving daughter, Madame Wagner.

There are many portraits of Liszt extant, from which we see that during his long life his personal appearance altered as greatly as is usual with men, but that—what is less usual—he was equally remarkable for his beauty in boyhood, in maturity, and in old age. There was something absolutely regal in the dignity of his carriage and the masterful yet calm power of his glance. When those blazing eyes softened, and the austere face relaxed into a benign smile, you simply felt—whoever you were—that you must kneel at his feet and worship him. Sure never was a man gifted with such a magnetic attraction. Ask whom you please that ever knew him, read what all his contemporaries have written about him, you will find them absolutely unanimous. Read Borodine's interesting letters—read (if you can) the pardonable gushings of his many pupils, and own that this man stood quite above the ordinary ranks of humanity. He *was* a king, a monarch by divine right, and he surely bore himself as such.

It is one of my greatest regrets that I am unable to describe Liszt's playing except at second-hand. But in his best days it must—from many trustworthy accounts—have been quite unique. To a sympathetic touch and a boundless technique he added a power possessed by none before or since—that of improvising the most fabulously difficult cadenzas and ornamental passages. If he played any show-piece, whether his own or anyone else's, he never played the passages as written, but always invented fresh ones on the spur of the moment, and his invention in this department was really boundless.

I wish I could say as much for his inventive powers in actual composition, but truth forbids. There is not one of his three hundred or more works unknown to me; most are very familiar indeed, so that I am in a position to speak with some authority upon the subject. From first to last, Liszt consistently adhered to one method of composition, a method which had at last the merit of entire originality, but which has found few followers. His plan—suggested, I fancy, by his improvisatory powers—was to take a short but powerful phrase, and by means of the device called "metamorphosis" (alteration of the relative lengths of the notes), convert it into other phrases of widely different character. This idea was also used by Schumann (Pianoforte concerto and Carnival), and largely for dramatic purposes by Wagner, but Liszt employed it quite differently from anyone else. His compositions may be said to be all in variation form; one theme rarely having a second to act as a foil to it, but being merely repeated again and again with different embroidery. This inability to make it throw out branches and continue itself is the one serious weakness in all Liszt's original work. The foundation phrase is often extremely striking, but it never develops, is only varied by accompaniments of infinite ingenuity, and after several repetitions all that follows is a cadenza, a change of key, and a fresh start.

These peculiarities mark all his compositions, great and small, robbing them of continuity and perpetually checking one's ready admiration. His oratorio "St. Elizabeth", his great Mass, his twelve picturesque Symphonic Poems, and his "Faust" and "Dante" Symphonies, in spite of their brilliant scoring, all alike suffer from this non-coherence of their sections. Doubtless this serious fault was, as I have said, engendered by his ready habit of extemporisation; but it is singular that a mind so powerful and intellectual, which grasped so readily the works of other composers, should have been unable to assimilate their technique.

But where Liszt was and ever will be unrivalled, was in his powers of translation. Many of his works have been published in more than one form, and, where a song has been converted into a pianoforte piece or a pianoforte piece into an orchestral one, it is impossible to discover which was the original and which the transcription. His arrangements of the Beethoven Symphonies and the overtures to "William Tell", "Oberon", "Tannhäuser", and others are simply marvellous; his versions of more than eighty of Schubert's songs but little less so. An Album of simple violin pieces by David has been converted by him into a set of pianoforte pieces in such a way as to defy you to discern the original form, did you not know it.

In spite of the drawbacks of Liszt's composing methods, he was never attacked as Wagner was,—thanks to his personality, his adorable benignity. Walter Bache was his champion in England. In Germany he had thousands of champions. In France apparently none.

London. **Frederick Corder.**

Une aventure d'amour de Berlioz.

Au mois de mars 1878, mourait à Paris un violoncelliste du nom de Tajan-Rogé qui, deux ans avant sa mort, avait fait paraître, sans nom d'auteur, un volume de souvenirs mêlés de réflexions philosophiques, intitulé: Mémoires d'un Piano.

Le piano de Tajan-Rogé avait toute une histoire, son propriétaire ayant fait partie, vers 1830, de la secte saint-simonienne. Après le procès du Père Enfantin, il avait voyagé en Orient, en 1832-33. De retour en France, il était devenu simple violoncelliste à l'Opéra-Comique; puis il avait vécu à Constantinople en Russie, aux Etats-Unis. Il avait publié dans la Revue philosophique et religieuse, des articles sur les Beaux-Arts aux Etats-Unis, sur l'Etat de la Musique et de l'Opéra lyrique; une brochure intitulée Fausses Notes (1862), collaboré à l'Avenir musical (1853), etc.

Né en 1803, Tajan-Rogé, avait été, ainsi que Félicien David, l'un des musiciens saint-simoniens. Berlioz, qui fréquenta peut-être les adeptes du Père Enfantin, sinon à Ménilmontant, du moins rue Monsigny ou aux conférences de la rue Taitbout, entretint des relations suivies avec plusieurs d'entre eux. Sa Correspondance contient, entre autres, une lettre adressée de Londres, le 10 novembre 1847, à l'ancien violoncelliste de l'Opéra-Comique, qu'il avait, peu auparavant, retrouvé à Saint-Pétersbourg. Publiée avec quelques coupures par Daniel Bernard, cette lettre se retrouve, plus complète, dans les Mémoires d'un Piano de Tajan-Rogé; ou du moins, le fragment qu'en publie celui-ci permet de la compléter.

Lors de son voyage en Russie, en 1847, Berlioz, toujours inflammable, était tombé subitement amoureux d'une choriste pétersbourgeoise avec laquelle il désirait correspondre. Sa lettre, datée de Londres, où il se trouvait l'hiver de 1847-48, et la réponse de Rogé, nous fixent complètement sur l'aventure qu'on ne faisait qu'entrevoir dans la Correspondance inédite. Mais ce qui est le plus intéressant dans les Mémoires d'un Piano, c'est la seconde lettre, datée du 1er janvier 1848, que Berlioz adressa en répouse à la lettre de Rogé. Cette lettre avait échappé aux biographes berlioziens. Peut-être l'autographe s'en cache-t-il dans quelque collection; peut-être a-t-il disparu?

Tandis qu'il s'ennuyait à Londres, entre les représentations de Maid of honour de Balfe et de la Linda di Chamounix, et qu'il commençait, pour se distraire, à rédiger ses Mémoires, Berlioz rappelait au bon saint-simonien ses triomphes pétersbourgeois, et, dans l'espoir d'entretenir une correspondance avec la jeune choriste qui lui avait promis qu'elle lui «écriverait», il pria Tajan-Rogé de faire parvenir un billet dont, malheureusement, il n'a pas été permis à l'auteur des Mémoires d'un Piano de nous conserver le texte.

Voici la correspondance échangée à cette occasion, telle qu'elle est rapportée dans ce volume devenu très rare aujourd'hui:

De X à ***[1]).

L....., novembre 184..

Mon cher ***,

... Je suis venu *seul à* L...; vous pouvez en deviner les raisons. D'ailleurs j'avais un prodigieux besoin de cette liberté qui m'a toujours et partout manqué

1) »Nous désignerons notre ami par le mystérieux grand X; son correspondant s'abritera sous le M*** de rigueur.» (Note de l'auteur de l'Histoire d'un Piano).

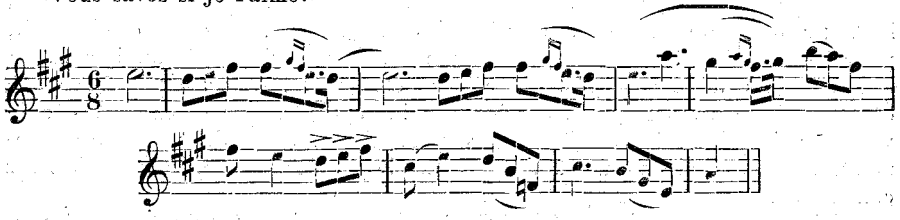
jusqu'ici. Il a fallu, non pas un coup d'Etat, mais bien une succession de coups d'Etat pour parvenir à la reprendre. Cependant, tant que nous n'aurons pas commencé nos grandes répétitions, l'isolement où je vis une grande partie de mon temps me paraîtra étrange.

Puisque j'en suis à vous faire des confidences, croiriez-vous que je me suis laissé prendre à Pétersbourg par un amour véritable, autant que grotesque, pour une de vos choristes? . .[1] (Ici, je vous laisse rire à grand orchestre et dans le mode majeur! . . . Allez! allez! ne vous gênez pas . . .) Je continue. — Par un amour poétique, atroce et *parfaitement innocent* (avec ou sans calembour), pour une jeune fille (pas trop jeune[2]) qui me disait: «Je vous écriverai», et qui, en parlant des obsessions de sa mère pour la marier, ajoutait: «C'est une scie!»

Combien de promenades nous avons faites ensemble dans les quartiers excentriques de Pétersbourg et jusque dans les champs, de neuf à onze heures du soir! . . . Que de larmes amères j'ai versées quand elle me disait comme la Marguerite de *Faust:* «Mon Dieu, je ne comprends pas ce que vous pouvez trouver en moi . . . je ne suis qu'une pauvre fille bien au-dessous de vous . . . il n'est pourtant pas possible que vous m'aimiez ainsi, etc., etc.» C'est pourtant si possible que c'est vrai, et que j'ai pensé crever de désespoir quand j'ai passé devant le grand théâtre en quittant en poste Pétersbourg. De plus, j'ai été réellement malade à Berlin de ne pas y trouver une lettre d'elle. Elle m'avait tant promis qu'elle *m'écriverait* . . .;[3] et à Paris aussi, point de nouvelles, Moi, j'ai écrit; on ne m'a pas répondu. Voilà une *scie!* — Pastré! c'est indigne!! . . . Tenez, mon ami, vous êtes un bon garçon, ne riez plus, car, en vous en parlant, je pleure à chaudez larmes . . . Pastré! Pastré! . . . Et soyez tout à fait bon, remettez-lui le billet ci-inclus, et dites-lui même, si vous pouvez, combien elle me re rend malheureux en ne me donnant pas de ses nouvelles. Elle est sans doute mariée maintenant. Son fiancé, qui partit pour la Suède le soir de mon premier concert, est certainement revenu depuis longtemps.

«Elle s'abîme toujours les doigts à faire des corsets chez sa soeur qui en tient une fabrique; mais pas assez cependant pour qu'elle ne puisse m'écrire. Elle peut et sait écrire, puisqu'elle sait cinq langues, le russe, le français (à part les *petites* fautes comme celles que je vous ai citées), l'allemand, le danois et le suédois.

«Oh Dieu! je nous vois encore sur le bord de la Néva, un soir, au solail couchant . . . Quelle trombe de passion! je lui broyais le bras contre ma poitrine . . . je lui chantais la belle phrase de l'adagio du *Roméo et Juliette,* de notre ami Berlioz[4], — «Vous savez si je l'aime!»



Je lui promettais, je lui offrais tout ce que je pouvais promettre et offrir . . . et je n'en ai pas obtenu seulement deux lignes depuis mon départ. Je ne suis pas même sûr que ce soit elle qui qui m'a fait un signe d'adieu de loin au moment de monter en voiture à la poste!

1) Ces cinq derniers mots sont supprimés par D. Bernard.
2) «une jeune (pas trop jeune) fille.» (D. B.)
3) Tout se qui suit, jusqu'à l'alinéa: «O Dieu!» est supprimé par D. B.
4) »je lui chantais la phrase de l'adagio de *Roméo et Juliette.*» (D. B.) L'auteur de l'Histoire d'un Piano, pour conserver l'anonymat à la lettre, a dû en modifier ici le texte.

«Adieu! adieu! vous *m'écriverez* au moins, vous[1]).

«P.—S. Comme il se peut fort bien qu'elle soit mariée d'une façon ou d'une autre maintenant, tâchez, pour ne pas la compromettre, que personne ne s'aperçoive de votre message. Et répondez-moi sans trop vous moquer de moi.

«X.»

Au reçu de cette lettre, Tajan-Rogé (M***) imagine le dialogue suivant avec son vieux Piano saint-simonien:

M*** au Piano. — «Eh bien, cher Piano, sais-tu que nous voici engagés, toi et moi, dans une singulière aventure! Qu'en dis-tu?»

Le Piano à ***. — «Je dis que votre ami me paraît sincère.»

M***. — «Pour sincère, il le fut toujours. Mais . . .»

M***. — «Tu ne sais pas tout . . . Tu ignores que mon ami est marié.»

Le Piano. — «C'est fâcheux pour lui et peut-être aussi pour madame son épouse. Qu'y faire? Pourquoi rend-on indissoluble ce qui est d'essence aussi subtile qu'intangible, aussi involontaire qu'inexplicable et peut devenir dès lors si souvent variable?»

M***. — «En effet, tu me rappelles par ce dernier mot qu'avant son mariage qui fut pourtant un mariage d'amour poussé jusqu'au délire, mon ami connut d'autres amours . . . En ce moment, n'avait-il pas auprès de lui, ici même, à Pétersbourg, une Parisienne qui l'avait accompagné dans son voyage et avec laquelle il vit maritalement?»

Le Piano. — «Je les plains tous les deux: si la femme doit avoir à lutter contre une indifférence obligée, votre ami, malgré la loyauté de son caractère, se voit contraint, par la force même des situations respectives, d'employer vis-à-vis de sa campagne actuelle tout un système de ruses, de mensonges et d'hypocrisie, ce dont il souffre d'autant plus qu'il sera plus loyal.»

M***. — «L'avenir, soit; mais nous sommes dans le présent. Que faut-il faire?»

Le Piano. — «M'est avis que vous veniez en aide à votre ami, sa douleur me touche . . .»

M***. — «Quoi! tu voudrais . . .»

Le Piano. — «Oui, je veux jusqu'au bout rester fidèle à mon passé et à mes principes; je veux que les obstacles disparaissent; je veux que par l'égalité, par la liberté en tout, partout, la vérité remplace le mensonge. Oui, oui, je veux enfin que les traces dogmatiques, officielles de ce qu'on appelle encore et toujours «la *chute*» ou «le péché originel», soient à jamais dispersées . . .»

«A la suite de négociations où l'on eut à pratiquer le flair d'un sauvage, et toute la rouerie du civilisé (poursuit après une longue digression, le propriétaire du piano), deux lettres furent expédiées sous un même pli. Regrettant de n'avoir pu connaître la plus intéressante des deux, donnons celle de M***.»

Saint-Pétersbourg, décembre 184[7].

Mon cher X . . .

Je commence par répondre à votre troisième page qu'à bon droit je considère comme le P. S. de toute femme amoureuse. Lisez donc tout d'abord la chose ci-incluse, c'est trop juste; lisez, savourez ou rugissez selon la teneur, nous causerons ensuite.

. . . . . .

«C'est fait, bien fait et vous êtes à peu près satisfait, je me plais à le croire . . .

«A mon tour d'entrer dans quelques détails.

«J'ai été mis en possession de la lettre ci-jointe depuis deux jours seulement. J'ai tenu à être prudent pour moi-même d'abord, et ensuite et surtout pour cette demoiselle que je ne connaissais même point de vue. A cela près des deux jours

1) Le post-scriptum a été supprimé par D. B.

que je viens d'accuser, je n'ai pas perdu mon temps: ne geignez et ne criez donc pas trop après moi. Votre missive a été remise dès le lendemain de sa réception. Il fut convenu qu'on enverrait chez moi ce qu'on vous destinait; il paraît, d'après ce qui m'a été dit verbalement, qu'un premier envoi a dû être perdu. — Au reste, que peuvent vous importer en ce moment tous ces mesquins détails? Assez donc là-dessus.

«Mais il faut que vous sachiez pourtant, qu'à l'ordinaire, je ne me mêle pas volontiers de semblables choses. La matière en est si ardue et si délicate, qu'à mon sens, on ne la manipule bien et avec un intime orgueil que lorsqu'on travaille par soi et qu'on la brasse et l'embrasse, si vous aimez mieux, pour soi-même. Un refus d'intervention m'a brouillé naguère avec une artiste très célèbre qui m'a beaucoup aimé *en toute innocence*, (vous pouvez me retourner ici le calembourg que vous paraissez craindre de moi). Il est vrai ... il est vrai que ... il est encore vrai que ... que ... que ... Enfin, soit.

«Que vous dirai-je de plus ou plutôt que me dirai-je à moi-même? Inconséquence ou non j'ai voulu vous servir cette fois non comme un *bon garçon* que vous pensez que je suis, mais avec la quiétude d'un homme progressif qui appartient à l'avenir en attendant que l'avenir lui appartienne ... J'avais d'ailleurs auprès de moi pour encourager ma conduite un conseiller, un guide que vous ne connaissez pas, que vous n'avez pas voulu connaître malgré tout le bruit qu'il a pu faire de par le monde ... Mais laissons cela. Puissiez-vous du moins éprouver un peu de joie et je me trouverai suffisamment payé. Oh! vos larmes m'avaient fait mal!

«De vous à moi abordons maintenant un autre point de vue.

«Pardieu! les hommes en général et MM. les artistes en particulier sont d'étranges et curieux originaux avec leurs extravagante vanité! En voici un, et des plus distingués par l'éducation, par l'intelligence, qui aime éperdûment, *stupidement* (pardon, je vous expliquerai plus tard ce mot souligné). Le voici, dis-je, qui, mis en demeure de se déboutonner, le fait avec un sentiment, non de pudeur, mais de honte. De honte, oui, parce qu'il s'agit ici d'une pauvre *corsetière*, d'une infime *dame des chœurs*, ainsi qu'on appelle cela. Il aime comme un fou, le grand artiste, et il craint les mystifications; il gémit, il pleure comme Guillot, le pauvre homme, et le voilà qui prend les devants; il se raille, se persifle lui-même, tant il redoute la raillerie et les persiflages d'autrui.

«Eh bien, mon cher X ... [Berlioz], vous qui n'êtes point de *race*, que je sache, vous qui êtes ainsi que moi enfant de deux Révolutions, ayez la loyauté de le dire: eussiez-vous pris le même ton, employé les mêmes ruses et les mêmes précautions oratoires si, au lieu de la modeste corsetière-choriste, il se fût agi, par exemple, de quelque aristocratique Corinne ou de certaine comtesse du faubourg Saint-Germain que vous connaissez bien? Non, vous l'auriez affichée publiquement et promenée de ville en ville avec orgueil. Ah çà, mais! pour qui me prenez-vous donc, cher ami! Ne serais-je à vos yeux qu'un M. Prudhomme quelconque? Pouvez-vous être encore tellement étranger à mes idées et à celles des nôtres que vous m'ayez écrit, à moi, une lettre pareille à celle que j'ai reçue de vous? C'est un peu bien fort après plus de quinze années de propagande.

«Mais à quoi sert tout ceci, à vous qui, en dehors de la musique, et de l'amour, paraissez indifférent à tout? Sachez-le, j'ai voulu vous servir uniquement pour vous-même. Vous aimiez et vous souffriez, mon ami; qu'importaient donc à mon jugement convenances ou préjugés, si préjugés et convenances il y a. Et puis, le dirai-je? cette femme m'intéressait; elle a su inspirer un amour véritable, je ne vois plus que la femme telle quelle, et le reste ne m'est de rien, paysanne ou reine ...

«Passons à autres chose, car, encore une peu, je vous ferais rire sans nul doute *à grand orchestre et dans le mode majeur* ... Pour l'instant, je n'ai voulu que vous faire hausser les épaules un tantinet, le tout en quatuor, *con sordini* et dans le mode mineur. *Allez! allez!! ne vous gênez pas.*

»J'ai dit plus haut que vous aimiez stupidement. Le mot, j'en conviens, est

mal sonnant et malhonnête; disons donc in-sup-por-ta-ble-ment, si vous le voulez bien. Le fait est que mes amis et moi nous vous trouvions ici insupportable. Adorable toutes les fois qu'il s'agissait d'artistes et de musique, mais superlativement absorbé, préoccupé, ennuyé et ennuyeux hors de là. A présent que je connais la causeréelle de votre taciturnité, je ne vous en aime que davantage, et je vous plains d'autant que l'amour, aussi bien que la musique, plus que la musique peut-être, passent chez vous à l'état de fièvre ardente. Une de vos œuvres artistiques, n'en fait-elle pas une sorte de confession publique?... Oh! l'amour et la musique! Deux dévastations à la fois chez une nature telle que la vôtre! C'est trop, c'est trop tout au moins de moitié! Et avoir quarante ans passés!... Hélas! nul ne peut échapper à sa destinée... Qu'un nouveau chef-d'œuvre devienne du moins l'enfant de cet amour et nous l'adopterons comme des égoïstes que nous sommes tous.

«Mais voici qu'une bête d'idée me traverse la cervelle; ne vous en fâchez pas. Savez-vous bien que ce serait très drôlatique, ô artiste, si la fameuse lettre que j'expédie et les folies que je débite allaient vous arriver trop tard; si déjà un autre amour, ô poëte!... Convenez que c'est bien absurde, bien impossible une idée comme celle-ci. C'est égal! C'est pour le coup, sac et cordes! sang et meurtres!! que M. Sax n'aurait pas assez de cuivres dans ses ateliers ni messieurs les spécialistes *en peaux d'ânes* assez de timbales, grosses caisses et tambours pour exécuter le plus terrible, le plus foudroyant, le plus infernal des tremblements, branle-bas, tonnerres-de-dieu, etc., etc.!!! — Je deviens plus fou que vous! arrêtez-moi net, ou le diable va m'emporter.

«Toutes vos commissions sont ou seront faites auprès de ces messieurs. J'irai même au-delà.

«Adieu, cher X..., adieu et au revoir.

«***.»

«A cette *Epitre*, il fut répondu par la lettre qui suit;

«L[ondres], 1er janvier 184[8].

«Mon cher ***.

«Que je vous remerci!! Laissez-moi vous embrasser! Oh! je sais bien que c'était de ma part une grave indiscrétion de vous demander un pareil service; mais j'espérais cependant que vous me le rendriez; on n'a pas l'esprit philosophique et les sentiments d'artiste que vous possédez (ici *** s'incline modestement) sans y joindre aussi l'indulgence pour les chagrins d'autrui. Vous me le prouvez encore. Mais ne faites pas injure à vous-même en dédaignant cette qualité si rare chez les gens d'esprit, *la bonté* (nouvelle inclinaison de ***) car vous l'avez aussi, vous le voyez bien, et c'est une de celles que j'adore.

«Au reste, vous me payez la dette qu'avait contractée envers moi un de mes camarades de l'Académie de France à Rome. Figurez-vous que, ne pouvant introduire la nuit sa maîtresse au palais de l'Académie, il la faisait venir dans l'après-midi, et que j'avais alors la constance de faire le malade pour qu'on m'apportât à dîner dans ma chambre, dîner que j'allais à deux pas de là partager avec l'Italienne, pendant que mon ami G... buvait du punch au réfectoire avec tous les autres viveurs. Ceci est le métier d'un certain poisson... Mais quoi! comme dit Bilboquet, il le fallait.

«Donc, grâce à vous, j'ai reçu une lettre, et sans doute aussi la dernière que je recevrai d'elle jamais. C'est une fille toute simple, qui m'a parlé avec bon sens, elle est *honnête*, elle veut conserver l'estime des honnêtes gens... elle est reconnaissante de mon AFFECTION... elle est fiancée avec un homme auquel sans doute elle eût de beaucoup, dit-elle, préféré *celui que je connais:* mais la raison, les convenances, ses parents, tout lui désignait l'autre... Tenez, ami, je souffre bien, mais, après tout, je suis reconnaissant envers elle, de m'avoir rendu cette souffrance que je m'efforçais d'oublier. Il y a tant de sorte d'amours! Celui que je sens est le véritable grand amour poétique; je l'ai reconnu dès le

premier jour, et il n'y arien de plus beau: et avec l'enthousiasme de l'art, il n'est pas d'autre divinisation du cœur humain: le monde alors s'illumine, les horizons s'immensifient, toute la nature se colore et vibre d'harmonies sans fin, et on aime enfin! . . . on aime!!!

«Oh! non, je n'ai pas trouvé un autre amour depuis l'an dernier, comme vous le supposiez possible; cela dure plus longtemps chez moi (de huit à dix ans). J'en eus un (le premier) à l'âge de douze ans, et je tremble encore en y songeant.

«Pardonnez-moi les sottes plaisanteries de ma première lettre; on est si constamment entouré de gens à opinions vulgaires et rétrécies, que l'idée ne se présente jamais qu'il y a aussi quelques rares esprits droits et libres comme le vôtre. Assez vous ennuyer de moi!

. . . . . .

«Adieu encore! Gardez-moi toujours votre bonne amitié, et soyez indulgent pour les faiblesses d'un *jeune fou* de quarante ans passés comme celui que vous serre la main et se dit

«Votre tout dévoué,
«X . . .»

«Et ce fut là, ajoute Tajàn-Rogé, la dernière grande prouesse de notre Piano bien-aimé».

Paris. **J.-G. Prod'homme.**

London Notes.

The new "London Opera House", in the new London thoroughfare "Kingsway", under American proprietorship andmanagement, (Oscar Hammerstein, who has already built 3 opera-houses and 9 theatres in the United States), opened on 13th November 1911. The splendid building (architect Crewe) has a frontage of 265 feet. The stage is 84 wide by 65 deep, and the proscenium opening is 45 wide by 50 high. The ordinary seating is 2300, and there are in addition 54 private boxes. The view of the stage is uniformly excellent, and the acoustics are satisfactory. A winter season of 100 performances and 20 weeks was announced; the house to be open only 4 nights a week, with a matinée. Thirty operas were promised, 17 French and 13 Italian, to be sung in those languages. Hammerstein disbelieves in the popularity of operas sung with English translation (cf. Z. X, 18, Oct. 1908). The list undoubtedly reflects present-day American taste:—French—Quo vadis, Don Quichotte, Thäis, Jongleur de notre Dame, Hérodiade, Manon, Werther, Navarraise, Contes d'Hoffmann, Faust, Roméo et Juliette, Lakmè, Prophète, Huguenots, Louise, Luthier de Crémone, Guillaume Tell; Italian—Norma, Trovatore, Favorita, Siberia, Dolores, Otello, Lucia, Rigoletto, Traviata, Barbiere, Aïda, Andrea Chénier, Ballo in Maschera. What the London public will say, remains to be seen. Efficient singers are brought, but no well-known "stars". Orchestra of 100, chorus of 125, ballet of 60. Conductors, Luigi Cherubini, Gaetano Merola, Raymond Roze. Stage-manager, Jacques Coini. Prices with a large range, on the whole moderate, but higher than London theatre-prices. —— The first-night performance was the French spectacular 5-act piece "Quo vadis", after Sinkiewicz's tale of Christian martyrdom, text by Henry Cain, music by Jean Nouguès. The music is appropriate, in the style of Massenet, and not much inspired. The composer, b. 1876, has had operas played in Paris. "Quo vadis" was produced at Nice, 10 Feb. 1909, and has since been played on the continent and in New York. An

English translation, by A. St. John Brenon, was in the hands of the audience here. —— The second-night performance was "Guillaume Tell", produced at the Académie, Paris, 3 Aug. 1829, last heard in London under Harris in 1888. The music ever beautiful, but the scoring sounds thin to modern ears. Since then „Hérodiade". The Herods, father and son, were noxious characters, and why one should have to deal with either of them in modern opera is unintelligible, except on the ground that there is in opera-going a decided bad strain and craving for the forbidden. Originally at Brussels in December 1881, then altered at Paris in February 1884, then (with all the characters taken ridiculously to „Ethiopia" a trifle of 2000 miles south) at Covent Garden in the Grand Season July 1904, where it had no success. Now we have had here the Parisian version. The setting was most gorgeous, and no doubt the music is passionate and powerful.

On 16th October 1911 the Covent Garden Syndicate began a late-autumn season for German opera (with Wagner "Ring", conducted by Franz Schalk) and ballet (Russian troupe, conducted by Pierre Monteux of Paris); ending 9th December. They had had no German opera in the grand season. Noteworthy was Engelbert Humperdinck's opera "Königskinder" (on the pathetic fairy-tale of the goose-maiden) on 27 Nov. 1911. Originally melodrama and entr'acte music to play of that name by Frau Rechtsanwalt Else Bernstein ("Ernst Rossmer"), daughter of the journalist and conductor Heinrich Porges of Munich (1837—1900), produced at Munich Hof-Theater 23 Jan. 1897; also performed in English at Court Theatre, London, 13 Oct. 1897, where the musically inexperienced players found the melodrama-music quite impracticable. Made into an opera in 1908, and so played in New York in 1910. Very well received here. —— The ballet introduced a variety of Russian musical master-pieces in that genre, welcome novelties to London. The dancing and pantomime seemed barbaric, the skill and energy extreme.

The Royal College of Music students have under Stanford made remarkable annual operatic performances at some London theatre, always in English. Here is the list to date:—1885, Figaro, acts I and II; 1886, Water-carrier; 1887, The free-marksman (Freischütz); 1888, Merry wives of Windsor; 1889, Taming of the shrew; 1890, Tit for tat (Cosi fan tutte); 1891, Barber of Bagdad; 1892, Orpheus; 1893, Genoveva; 1894, Le roi l'a dit; 1895, Dido and Aeneas; 1896, Falstaff; 1898, Don Juan and Flying Dutchman; 1899, Magic Flute; 1900, Euryanthe; 1901, Much ado about nothing (Stanford); 1902, Fidelio; 1903, Hansel and Gretel; 1904, Alcestis; 1905, Figaro; 1906, Shamus O'Brien; 1908, Falstaff and Francesca di Rimini; 1910, Iphigenia in Tauris and Genoveva. —— In the present year again Cherubini's "Water-carrier" (Deux Journées), a tale of the days of Mazarin, on 21st November 1911 at His Majesty's Theatre. Original production at Théâtre Feydeau, Paris, on 16 Jan. 1800, to Bouilly's text. The same Bouilly's "Léonore ou l'amour conjugale", music by Pierre Gaveaux, had appeared 19 Feb. 1798, and, chiefly on account of this Deux Journées, was translated by Sonnleithner in 1805 for Beethoven. The "Water-carrier" with English words was played at Covent Garden on 12 Nov. 1824. In Italian as "Le due Giornate" at Drury Lane, 20 June 1872. In English at Princess's Theatre, by Carl Rosa Company, 27 Oct. 1875. Then 1886, as above, by Royal College. The concerted music, in spite of 111 years, remains as fine as ever. But as an opera it is impossible to judge it as long as the

spoken dialogue remains. Except in the domain of light comedy or farce, a century of operatic education has made impossible what was at no time right. It is useless to kick against the pricks. The dialogue drags the whole of the rest of the work down. There are many musicians in the world, who could write in the recitative without anachronism.—The Cherubini was followed by first performance of a charmingly constructed dumb-show piece, or ballet for 4 performers, called "The Fairy Cap". The music, by E. Geoffrey Toye, late scholar of the College, since engaged in theatre-work, showed a quite adept hand, and was more than pleasing.

The operatic policy of the Royal Academy of Music is, more frequent performances, on a smaller scale, on the premises, sometimes selections only, encouragement of the operetta-sense as giving the most practical outlet in this country. Performances since 80 years ago. Complete operas in the last 20 years (in English) have been. —— 1891, Mock Doctor (Médecin malgré lui); 1893, Peter the Shipwright (Czar und Zimmermann); 1894, Pagliacci, Philemon and Baucis; 1895, Flying Dutchman, Cavalleria Rusticana; 1896, Mock Doctor; 1897, Cox and Box, Trial by Jury; 1898, Fra Diavolo; 1898, Lily of Killarney; 1899, Floretta (Farjeon), A noble savage (Corder); 1900, The registry office (Farjeon); 1901, Rival poets (Ed. German), Mignon; 1902, Gentleman of the road (Farjeon); 1905, Bastien and Bastienne; 1907, Tit for tat (Cosi fan tutte); 1908, Ballo in maschera; 1909, Colomba; 1910, Häuslicher Krieg; 1911, Hansel and Gretel. —— In 1823 the Academy began at 4 Tenterden Street, Hanover Square, a small street, but centre of all London music, close to historic Hanover Square Rooms (1773—1874). Five adjoining houses gradually taken in, but of late has out grown everything. New, spacious, and very fine premises erected at York Gate, Marylebone Road. Foundation-stone laid 14 July 1910. Academy went in there at Michaelmas 1911. An ample history of the Royal Academy is in Grove's Dictionary (W. Barclay Squire 1883, Frederick Corder 1908). —— The previous „Royal Academy of Music" (1720—1728) under George I was nothing but an opera-syndicate with large subscription-list, and shows a use of the title-word never naturalized in this country. Properly speaking, first the land belonging to one ἀχάδημος near Athens, then the grove thereon, then the philosophical teaching-school held in the grove, since then any higher-class teaching-school. A derived and perhaps scarcely less legitimate meaning is a collec- tion of savants in literature, science, art, etc.; so passim in Italy, France and Germany since XVI century. But to call a concert-enterprise, which has neither teaching nor learning in it, an Academy is, from the point of view of English usage, which is conservative of historical and etymological propriety, mere bluster of language.

Interesting performances in English of Mozart's "Magic Flute" took place 1—3 December 1911 at Cambridge New Theatre, by an amateur company. Conductor, Cyril Rootham, organist of St. John's College. Orchestra mainly amateur. Stage-managers E. J. Dent and A. F. Schofield. The former has made the new excellent English translation; see also Bücherschau, December 1911. Pamina, Mrs. Fletcher; Papageno, Clive Carey. The sincerity of this effort gave it great vogue, and the theatre was full each night. Last performance was (in English) at Lyceum Theatre, London, 12 Dec. 1899, by Royal College students as above.

Organized by Charles A. E. Harriss of Montreal and Ottawa (an English

musician settled in Canada, see Z. IV, 499, May 1903), and under the title "Musical Festival of the British Empire", the most extraordinary musical "tour" yet known was made from 17 March to 30 September 1911, by a Sheffield choir, 200 strong, under the baton of Henry Coward. The principle (not new, but new on this scale) is that of preparing local choirs and orchestras in advance over large areas in this or that definite programme, which is varied by circumstances, and then combining on tour with such local forces in large concerts called "Festivals". Under Harriss there have been 3 preliminary ventures. In March—May 1903 Sir Alexander Mackenzie toured the whole great length of Canada as conductor, on this principle, of choral and orchestral works by British composers. In April-May 1908 Sir Frederick Bridge did the same, lecturing on English Church Music, with choral illustrations. In November 1908 Coward toured Canada in 16 concerts with a Sheffield choir. For all these see "Musical Times" for May, June, July 1903 (Mackenzie's own report), and July, December 1908. Present tour, on the above-named principle, was through Canada (22 towns), Western United States (11), Oceania (Sandwich and Fiji islands), Eastern Australia, New Zealand, Tasmania, Western Australia, South Africa. This matter differs toto coelo from the cours of solo-performers, and elaborate previous organization was required. The repertoire extensive, from Choral Symphony downwards. Home and colonial choirs fraternize surprisingly, and Harriss is not extravagant in claiming a political force for his movement. The $6^1/_2$-month tour of 230 travellers cost over £60,000. To organize this so as to get any receipts at all showed considerable resource. He is believed to have got off with the loss of only a few thousands. Engaged in hunting big game, and having the command of some private means, he is silent on these matters.

On 6th December 1911 our member Hermann Klein delivered a lecture on points connected with the vocal method of his former teacher Manuel Garcia (1805—1906;) cf. Z. X, 23, October 1908. He gives his own account (see elsewhere). Born at Norwich 1856. Became teacher of singing, and musical critic (Sunday Times, etc.). Went to New York 1901, and now back in England. In 1904 published his "Thirty years of musical life in London" (reprint from the "Century") with Heinemann, chiefly operatic; see Z. VI, 266, March 1905. **C. M.**

Manuel Garcia and the "Coup de la Glotte".

The object of the afternoon "Causerie" [1]) which I gave at Bechstein Hall, London, on December 4, 1911, was not to present arguments in justification of what Manuel Garcia has written concerning the action of the glottis in attacking vocal sounds. Taken in their physiological sense, the words of the great singing master can be left to stand or fall upon their merits. A much more serious and needful purpose was in my mind, namely,—to clear away some of the false ideas that have in the course of years gathered around the term "Coup de la Glotte", and to point out the evils which have arisen through

[1]) See "London Notes".

the mistaken application in practice of that so-called device by vocal teachers, scientific voice-producers, and others.

In order to accomplish this I sought to shew (1) the complete ignorance that existed regarding the physiology and action of the vocal apparatus prior to Garcia's invention of the laryngoscope; (2) the wonderful success of his methods as a voice-trainer both before and after the advent of that instrument; (3) the wrong impression created by the term coup de la glotte and, still worse, the rendering of "coup" into English by the words "stroke" or "shock"; (4) the vigorous manner in which Garcia himself resented the false interpretation and misuse of his ideas as illustrated by Victor Maurel at a lecture given at the Lyceum Theatre, London, in July, 1892; and (5) my own unquestionable testimony, as his pupil for four years out of the eight (1874—1881) during which he resided and taught in my parents' house, that he never made use of the laryngoscope in teaching or instructed his pupils to attack a note by a conscious physical act of any kind associated with a sensation in the interior of the larynx.

My remarks on the first two of these points need not be repeated here. With regard to the third it will be of interest to quote Garcia's earliest definition of the "manner in which sounds are formed", as given by him before the Royal Society of London in his "Observations on the Human Voice", received March 22, 1855:—

"The voice is formed by the compressions and expansions of the air, on the successive and regular explosions which it produces in passing through the glottis. The ligaments of the glottis . . . present a resistance to the air. As soon as the air has accumulated sufficiently it parts these folds and produces an explosion. But at the same instant, by virtue of their elasticity, and the pressure from below being relieved, they meet again to give rise to a fresh explosion. A series of these . . . produces the voice." Again after describing the registers, he says:—"Pressure, as is well-known, develops an elastic force in this agent in a degree inverse to the volume which it occupies. It is by means of this power that the intensity of the sounds is obtained . . . Thus the problem of the elevation of the voice, always complicated with that of its intensity, in order to be complete, ought to show the connection which exists between the lips of the glottis, the pressure of the air, and the number and intensity of the explosions obtained . . ."

Here we have precisely the conditions essential to the clean and direct attack of a note. It was the initial "explosion" in this act of phonation, not a deliberate click or jerk, or any actual local movement of the glottis such as can be felt or heard apart from the pure true musical sound, which Manuel Garcia meant by the "Coup de la Glotte". That he did not teach it as a preliminary to the attack is certain, and the various teachers who have claimed to understand that he did so have not only misinterpreted him, but have done serious harm to the students whom they have imbued with their mistaken ideas.

In course of my lecture I took care to show by vocal examples the difference between the correct and incorrect methods of attack, also the extremely absurd, not to say comical, effects that would result from such tricks of glottis action as have been attributed to Garcia or deduced from his writings. For example, the "slight cough" mentioned on page 13 of his last text-book, "Hints on Singing", a revised edition of which has just been

issued, with a new preface and additional notes by myself. This "slight cough" was suggested as a means for ascertaining the position of the glottis, nothing more. Yet one authority at least has distorted Garcia's idea into signifying that the singer was required to execute the "coup de la glotte" by the equivalent of a "slight cough" before the note. How could such a thing be even possible?

Practical illustrations are better in such cases than words, and those which I gave on the occasion under notice won for me a letter of hearty approval from one of the master's most distinguished pupils, Sir Charles Santley, who was present at the lecture.

London. **Hermann Klein.**

Sommaire de la Revue musicale mensuelle S. I. M.

(Numéro du 15 Décembre 1911.)

Jacques Offenbach d'après des documents inédits, par **Martial Ténéo.**

L'histoire d'Offenbach est encore à écrire: ce musicien trop déconsidéré aujourd'hui a tenu une place non négligeable dans l'histoire de l'école française. M. Ténéo nous apporte ici quelques documents inédits concernant sa carrière théatrale, depuis ses débuts comme violoncelliste à la salle Favart, jusqu'à sa mort subite, en 1880.

La musique chez les Eskimos, par **H. Thuren.**

Le voyageur danois W. Thalbitzer, qui fit en 1905 un long séjour au Groënland en a rapporté une intéressante collection de phonogrammes sur la musique des Eskimos. Grâce à ces documents, il nous est possible d'analyser encore les caractères de cet art primitif, dont l'intégrité est de jour en jour plus menacée par les progrès d'une civilisation envahissante.

L'Ancien Conservatoire, par **J.-G. Prod'homme.**

Exposé des négociations qui aboutirent à la création de l'Ecole royale de chant, sous Louis XVI, et à l'achat des terrains où s'élèvent les bâtiments du Conservatoire, récemment désaffectés.

Vorlesungen über Musik.

Bruxelles. (Institut des Hautes Etudes de l'Université nouvelle): M. Charles van den Borren: Les origines de la musique de clavier en Angleterre (Continuation du cours commencé en 1910—1911. — Sommaire: I) Vue d'ensemble sur la matière enseignie l'année précédente. II) Formes et genres musicaux pratiqués par les virginalistes anglais de la seconde moitié du XVIe siècle et du premier quart du XVIIe: 1. Transcription colorée de morceaux vocaux; 2. Figuratique de choral; 3. Formes assujetties aux règles du contrepoint imitatif; 4. Fantasia; 5. Prélude et Toccata; 6. Variation de chanson profane et Variation de danse; 7. Morceaux scolastiques; 8. Formes et genres divers (*Medley*, *Mask*); 9. Musique descriptive. III) Conclusion).

Notizen.

Berlin. Meyerbeer-Denkmal. Ein solches in Berlin zu errichten, hat sich schon vor längeren Monaten ein Komitee zusammengetan, das nun auch einen Aufruf erläßt. Wir bringen diesen hier zum Abdruck, wie von der ganzen Angelegenheit in dem Sinne Notiz genommen sei, was in unserer charaktervollen Zeit als

»Zeichen« dafür angesehen wird, daß man sich einer »von jeglichem Parteigeist unabhängigen Gesinnung« rühmen darf. Ob das vor 100 Jahren florierende Berlin anerkennen würde, daß Meyerbeer »geistig im Berliner Boden wurzelte und aus einem spezifisch berlinerischen Milieu hervorgegangen ist«, möchte zum mindesten verschieden beantwortet werden.

Auf Anregungen aus musikalischen und musikliebenden Kreisen ist im Frühjahr 1911 ein Komitee zusammengetreten, um dem Komponisten Meyerbeer ein Denkmal in seiner Vaterstadt Berlin zu setzen. Denkmäler sind Zeichen dankbarer Erinnerung, und es ist ihre eigenste Bestimmung, mehr noch als das lebendige Nachwirken die historische Bedeutung einer Persönlichkeit zur Anschauung zu bringen. Das Komitee ist davon ausgegangen, daß eine Ehrung Meyerbeer's in diesem Sinne allseitig auf Verständnis rechnen darf. Die Freude an dem Schöpfer der »Hugenotten« und des »Propheten« ist trotz aller Wandlungen, die unsere Tonkunst in den letzten Jahrzehnten durchgemacht hat, im Volke nicht erloschen; was er als Vorläufer der modernen Tonkunst durch Bereicherung der Mittel und der Technik des musikalischen Dramas geleistet hat, das sichert ihm, ganz abgesehen von seiner eminenten musikalischen Erfindung und Gestaltungskraft, für alle Zeit eine Stellung unter den Großen. Berlin hat aber einen dreifachen Grund, gerade dieses Mannes vor anderen zu gedenken. Einmal ist Meyerbeer der einzige Tondichter von internationalem Weltruhm, der in seinen Mauern zur Welt kam. Schwerer noch als dieses Zufällige der Geburt wiegt der Umstand, daß er geistig in Berliner Boden wurzelte und aus einem spezifisch berlinerischen Milieu hervorgegangen ist. Endlich hat sich Meyerbeer als Generalmusikdirektor nicht geringe Verdienste um das Musikleben der preußischen Residenz erworben und durch seine Werke, die jahrzehntelang die Bühnen beherrschten, sein Andenken mit der Geschichte und der Erinnerung an eine Glanzzeit unserer Oper verknüpft. So möge denn der Ruf hinausgehen und möglichst weite Kreise zur Förderung des geplanten Unternehmens heranziehen. Denn nur so kann das Denkmal nicht allein des Meisters würdig ausfallen, sondern auch ein Zeichen werden der von jeglichem Parteigeist unabhängigen Gesinnung, mit der die heutige Kulturwelt einer geschichtlichen Größe ihre Huldigung darbringt.

Der Charlottenburger Chorverein (Direktor Dr. Richard Münnich) bringt demnächst Händel's »Joseph und seine Brüder« in der Bearbeitung von F. Chrysander und Max Seiffert (s. Ztsch. XI. S. 217) zur Aufführung.

Die Gesellschaft zur Pflege altklassischer Musik (Leitung G. Lenzewski) gab im Rahmen des Potsdamer Kunstvereins einige Konzerte, eines mit Werken von Händel (Concerto grosso Nr. 7), A. de la Hale, Prinz Louis Ferdinand von Preußen (Quartett *f*moll Op. 6) und anderen, und ferner ein Hohenzollern-Konzert. Für dieses schrieb Prof. Dr. O. Tschirsch eine längere allgemeine Einführung.

Briefe J. S. Bach. Vier solcher sind in Sangerhausen gefunden und dem Bach-Museum in Eisenach zur Verfügung gestellt worden. Über den Inhalt der Briefe ist noch nichts bekannt.

Dresden. Auch hier hat sich ein Bachverein (Leitung Prof. O. Richter) gebildet, der bereits mit einem Volkskirchenkonzert an die Öffentlichkeit getreten ist.

Lübeck. Am 2. Dezember starb Prof. Carl Stiehl (geb. 12. Juli 1826 daselbst, der sehr verdiente musikalische Geschichtsschreiber dieser Stadt, auch Herausgeber des Katalogs der musikalischen Abteilung der Stadtbibliothek. Stiehl gehörte zu den ersten, die musikalische Ortsgeschichte trieben; seine Schrift »Zur Geschichte der Instrumentalmusik in Lübeck« erschien schon 1855. In den »Denkmälern« gab er Sonaten Buxtehude's heraus. Stiehl war noch bis wenige Monate vor seinem Tode als Musikreferent tätig.

Rom. Die nun schon im vierten Jahre bestehende, für alte und moderne Musik verschiedener Länder eintretende Società internazionale per la diffusione della Musica da camera hat auch dieses Jahr Werken J. S. Bach's einen vollständigen Abend eingeräumt und zwar kommen das Klavierkonzert in *E*, die Gambensonate in *G* und das Violinkonzert in *E* (Mittelsatz: *Siciliano*) zum Vortrag. Von andern älteren Kompositionen ist noch eine Triosonate von Dal'Abaco in *F* zu erwähnen.

Kritische Bücherschau[1])

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Adler, Guido. Der Stil in der Musik. I. Band. Prinzipien u. Arten d. musikal. Stils. Gr. 8°, VII und 279 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. *M* 7,50.

Auerbach, F., Grundlagen der Musik. VI, 209 S. Band 18 der Sammlung »Wissen und Können«. Leipzig, Ambrosius Barth, 1911. *M* 5,—.

Von Auerbach, dem Verfasser des bewundernswerten Kompendiums über Akustik, ließ sich auch bei Abfassung des vorliegenden populären Werkes nur Gutes erwarten. Wenn er auch als Universitätsprofessor nicht immer die Mitte zwischen musikalischen Selbstverständlichkeiten und fachmännisch-wissenschaftlichen Fremdausdrücken zu halten versteht, so gibt er den Stoff doch in so liebenswürdiger, flüssiger Sprache und in sehr geschickter Verquickung der trockenen akustischen Tatsachen mit lebendiger ästhetischer Auffassung, daß man das gut ausgestattete Buch nur ungern aus der Hand legt. L. Riemann.

Bekker, Paul, Franz Liszt. Velhagen & Klasing's Volksbücher. Lex.-8° mit 32 Abbildgn. 33 S. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1912. *M* —,60.

Beethoven's sämtliche Briefe. Kritische Ausg. m. Erläutergn. v. Dr. Alfr. Chr. Kalischer. 3. Bd.: 1815—1818. 2. Aufl. Neu bearb. von Dr. Th. v. Frimmel. 8°, XVI, 315 S. Berlin, Schuster & Loeffler, 1911. *M* 4,20.

Briefe von u. an Joseph Joachim. Gesammelt u. hrsg. v. Johs. Joachim u. Andr. Moser. 1. Bd.: Die J. 1842—1857. 8°, XII, 477 S. m. 9 Bildbeilagen. Berlin, J. Bard, 1911. *M* 8,50.

Bürkner, Rich. Richard Wagner. Sein Leben u. seine Werke. 6. Aufl. Gr. 8°, XII, 324 S. m. 1 Bildnis und 1 Fksm. Jena, H. Costenoble, 1911. *M* 2.80.

Chamberlain, Houston Stewart, Richard Wagner. Neue illustr. Ausg. 2. Bde. Lex.-8°, XIV, 567 S. m. 37 Vollbildern. München, F. Bruckmann, 1911. *M* 16,—.

Chopin's, Frdr., gesammelte Briefe. Zum erstenmal hrsg. u. getreu ins Deutsche übertr. v. Bernard Scharlitt. Lex.-8°. X, 305 S. m. 12 Bildnissen u. 3 Fksm. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. *M* 8,—.

Erlemann, Gust. Die Einheit im katholischen deutschen Kirchenliede. Eine kritische Würdigung der Lieder der heutigen Diözesan-Gesangbücher von Deutschland, Luxemburg, Österreich u. der Schweiz, sowie des Militärgesangbuches Berlin. Zugleich eine Auswahl u. Festlegg. der Lieder, die f. ein einheitl. Gesangbuch in Betracht kommen könnten. Auf Grund v. Handschriften u. gedruckten Quellen bearb. 1. Bd.: Advent—Weihnachten. Gr. 8°, XIII, 188 S. Trier, Bantus-Verlag 1911. *M* 4,—.

Fuchs, C., Takt u. Rhythmus im Choral. Nebst e. Melodiensammlung als erstem Entwurf zu e. Landeschoralbuch. Lex.-8°, XV, 308 u. 24 S. Berlin, Schuster & Löffler, 1911. *M* 5,—.

Gießwein, Max (Dr. med.). Über die »Resonanz« der Mundhöhle und der Nasenräume, im besonderen der Nebenhöhlen der Nase. Gr. 8°, 54 S. Berlin, S. Karger, 1911. *M* 2,—.

Grunsky, K. Die Technik d. Klavierauszugs, entwickelt am 3. Akt v. Wagner's Tristan. Gr. 8°, XIV, 272u. 28 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. *M* 7,—.

Hanslick, Eduard. Aus meinem Leben. 2 Bde. 4. Aufl. 8°, III, 339 u. III, 369 S. m. 2 Bildnissen. Berlin, Allgemeiner Verein für deutsche Literatur, 1911. *M* 10,—.

Hilbert, Werner. Die Musikästhetik der Frühromantik. Fragment einer wissenschaftl. Arbeit. Als Mskr. gedr. 8°, V, IX, 163 S. m. 1 farb. Taf. Remscheid, G. Schmidt, 1911. *M* 3,—.

Jahresfest, das 3., des Vereins zur Pflege der Kirchenmusik in der Prov. Sachsen zu Magdeburg am 27. u. 28. Nov. 1910. 8°, 56 S. Hettstedt 1911. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. *M* —,50.

Kirchengesangvereinstag, Der dreiundzwanzigste deutsche evangelische, in Hannover vom 2. bis 3. Oktober 1911. 8°, 62 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911, *M* —,70.

Enthält die Diskussion über die von Pastor Glube-Bochum aufgestellten (40) Leitsätze über »die kirchenmusikalische Ausbildung und Fortbildung der Pfarrer«

1) Ein größerer Posten Bücherbesprechungen kann leider erst im nächsten Heft zur Veröffentlichung kommen.

(die Vorbemerkungen beginnen mit: Unser Volk ist in seiner Gesamtheit musikalisch verarmt, was ein Musiker mit dem Hinweis auf die Männerchöre und Kirchengesangsvereine zurückwies!), ferner A. Mendelssohn's ebenfalls wichtigen Vortrag über »die offiziell eingeführten Choralbücher, ihr Tonsatz und ihre Bedeutung für die musikalische Erziehung unserer Gemeinden durch das Orgelspiel« (nebst anschließender Diskussion über die Leitsätze).

Kretzschmar, Hermann. Geschichte des Neuen deutschen Liedes. 1. Teil: von Albert bis Zelter. Gr. 8°, VIII u. 354 S. In »Kleine Handbücher der Musikgeschichte«. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 7,50.

Leichtentritt, Hugo. Musikalische Formenlehre. In »Handbücher der Musiklehre«. 8°, X u. 238 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911, ℳ 6,—.

Niemann, Walter. Die musikalische Renaissance des 19. Jahrh. 8°, 75 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf., 1911, ℳ 1,50.

Omarini, Enrico. La Riforma di Riccardo Wagner. Novara, Arturo Merati 1911. Lire 3,—.

Omarini legt in diesem Heftchen den in der »*Società da coltura*« in Novara gehaltenen Vortrag über Richard Wagner im Druck vor. Ohne wesentlich neue Gesichtspunkte beizubringen, hat Omarini dem vorhandenen Material das Wichtigste entnommen und daraus ein, auch den geschichtlichen Tatsachen vollauf Rechnung tragendes, lebensvolles Bild Wagner's in flüchtigen Strichen scharf umrissen. H. Daffner.

Rattay, Kurt. Die Ostracher Liederhandschrift und ihre Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes. Auf Grund der handschriftlichen Liedersammlungen des 17. u. 18. Jahrhunderts untersucht. Halle, Niemeyer 1911.

Es ist sehr erfreulich, zu sehen, wie eifrig die Geschichte des deutschen Liedes, jenes Gebiet, auf dem sich Literatur- und Musikgeschichte die Hand reichen, von beiden Seiten gepflegt wird. Auch bei der Ostracher Liederhandschrift, benannt nach dem Fundort Ostrach in Hohenzollern, sind beide Kreise interessiert, die Germanisten durch den oberschwäbischen Dialekt und einige unbekannte Texte, die Musiker durch die bisher fast durchweg unbekannten Melodien. Unter den Literaturangaben, mit denen R. seine Publikationen beginnt, ist die Übersicht über die handschriftlichen Liedersammlungen dankenswert; bei den gedruckten Liederwerken wird man unschwer manchen bekannten Namen vermissen, und auch die musikhistorische Skizze, die sich zunächst anschließt, ist nicht erschöpfend, spricht aber für das Bestreben des Verf.'s, seiner Handschrift eine genügende historische Grundlage zu geben. Die Gefahr liegt ja immer nahe, daß bei Behandlung von Liederwerken dem Germanisten der musikalische, dem Musikhistoriker der germanistische Teil weniger gelingt. So läßt sich auch die Scheidung: in Norddeutschland im 17./18. Jahrhundert nur Kunst-, in Süddeutschland nur Volkslied nicht so schroff durchführen, wie es R. tut. Über den Schreiber und die Zeit der Niederschrift ist Genaues nicht bekannt. R.'s Vermutungen über den Schreiber werden nicht jedem alle überzeugend sein. Ich glaube z. B. nicht, daß man aus Satiren auf die katholische Geistlichkeit auf einen evangelischen Schreiber schließen darf. Als Zeit der Aufzeichnung ergibt sich etwa 1740—50, jedenfalls aber nach 1740. Die Sammlung enthält moralisierende und Zeitenlieder, volkstümliche, Trinklieder und Quodlibets; auffallenderweise fehlen erotische Texte. Warum aus der Anordnung der Lieder zu schließen ist, wie R. meint, daß das ganze Buch in kurzer Zeit niedergeschrieben wurde, erkläre ich nicht zu verstehen. Geboten werden z. T. sehr gute Proben volkstümlicher wie populärer Poesie; eine ungenierte, oft recht derbe Sprache und ein kräftig satirisch gefärbter Humor ist ihnen eigen, namentlich der ersten Gruppe, deren Stoffe zum größten Teil schon aus der Gesellschaftsdichtung des 16. Jahrhunderts und den Vertretern der satirischen Popularpoesie des 17. Jahrhunderts bekannt sind. Dieser textlichen Verwandtschaft der Handschrift mit Sammlungen ähnlicher Art ist R. mit gutem Erfolge nachgegangen. Auch die das Buch schließende, etwas knappe Erörterung über die Melodien ist gutzuheißen. Über einzelne Kleinigkeiten mag man vielleicht anderer Meinung sein. Die von R. S. 126 als unsanglich oder der Instrumentalmusik entlehnt bezeichneten Stellen kann er kaum aufrecht erhalten, namentlich die zuletztgenannte, Nr. 50 Takt 5, ein *c'* Viertelnote und zwei Viertelpausen. Ich hätte auch die Feststellung, daß Tanzlieder in der Sammlung vertreten sind, nicht in eine Anmerkung verwiesen. Die Besprechung von Nr. 15, S. 127 ist unklar; ich sehe jedenfalls im Takt 5 keine Verlegenheitspause. Bei

den Nr. 45 und 46 muß eine größere Unordnung vorliegen: Die nach S. 11 verloren gegangene Melodie von Nr. 45 ist S. 87 abgedruckt, dagegen fehlt die S. 128 zitierte Melodie von Nr. 46 auf S. 72. Die ganze Sammlung der Melodien ist sehr interessant; es sind ausgesprochene Kunst- und ebenso unverkennbare Volkslieder darunter, daneben viel Tanzmusik, deren instrumentaler Charakter meist deutlich zutage tritt. Polonäsen fallen zunächst auf, dann hätte noch auf mehrere Sicilianos (S. 41 u. a.) aufmerksam gemacht werden können; ebenso auf die reizende Tonmalerei d. s. Wachtelliedss (S. 62). Zu den eigentümlichsten Stücken gehören die von gesprochenem Text und die von psalmodierenden Stellen unterbrochenen Melodien. Alles in allem ist die Ostracher Handschrift ein wichtiger Beitrag zur deutschen Liedgeschichte und ihre Veröffentlichung durch R. dankbar anzuerkennen. Kurt Fischer.

Riemann, Hugo. Musikgeschichte in Beispielen. 2. Teil: Von 1600—1690. Leipzig, L. A. Seemann. ℳ 3,50.

Rutz, Benno. Die Chorknaben zu Neustift. Ein Beitrag zur Geschichte der Schulen u. der Musik in Tirol. [Aus: »Neue Tiroler Stimmen«.] 8°, 96 S. m. 1. Taf. Innsbruck, Vereinsbuchh. & Buchdruckerei, 1911. ℳ —,85.

Rutz, Ottmar. Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck. Mit e. Bilderanh. 35 Taf. Gr. 8°, XVIII, 741 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 12,—.

Schmitz, Eugen. Harmonielehre als Theorie, Ästhetik u. Geschichte der musikalischen Harmonik. In Sammlung Kösel. Kl. 8°, XI u. 208 S. Kempten, J. Kösel, 1911. M. 1,—.

Schütz, Rud. Stephen Heller, Ein Künstlerleben. 8°, X, 140 S. m. 5 Bildnissen. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 3,—.

Seeburg, Franz v. Joseph Haydn, Ein Lebensbild. 4. Anfl. 8°, 476 S. Regensburg, F. Pustet, 1912. ℳ 2,80.

Vivell, P. Coelestinus, O. S. B. Initia tractatuum musices ex codicibus editorum collegit et ordine alphabetico disposuit. 8°, VII et 349 p. Graecii (Graz), U. Moser (I. Meyerhoff), 1912. ℳ 12,80.

Voigt, Woldemar. Die Kirchenkantaten Johann Sebastian Bach's. Ein Führer bei ihrem Studium u. e. Berater f. ihre Aufführg. Hrsg. vom württemberg. Bachverein. Gr. 8°, III, 176 S. Stuttgart, J. B. Metzler, 1911. ℳ 3,30.

Wetzel, Hermann. Elementartheorie der Musik. Einführung in die Theorie der Melodik, Harmonik, Rhythmik u. der musikal. Formen- u. Vortragsl. In »Handbücher der Musiklehre«. 8°, XV, 211 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1911. ℳ 4,—.

Wolf's, Hugo, musikalische Kritiken. Im Auftrage des Wiener akadem. Wagner-Vereins hrsg. v. Rich. Batka u. Heinr. Werner. 8°, VII, 378 S. mit Bildnis. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 7,50.

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel. Mitteilungen Nr. 106 u. 107. Unter anderem die Mitteilung des vierten Teiles des Kataloges der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek, bearbeitet von O. Günther.

L. Liepmannssohn, Berlin SW. 11, Bernburger Straße 14. Katalog Nr. 178. I. Akustik. II. Psychologie und Physiologie der Musik. III. Geschichte und Theorie der Notenschrift und des Notendruckes. 1. Lehre und Geschichte, Manuskripte (musikalische). 2. Alte Manuskripte und Drucke und Faksimiles solcher Werke, als Beispiele zur Entwicklung der Notation (darunter viele Seltenheiten). 564 Nr.

Nr. 179. I. Primitive Musik. II. Antike Musik und Musik des Mittelalters. III. Orientalische Musik. 703 Nr.

Erwiderungen.

Buchkritik: L. Riemann, »Das Wesen des Klavierklanges«, S. 113 d. Z. — Zur Aufklärung: Um zu beweisen, daß die Anschlagsstärke die Form der Saitenschwingung und damit die Klangfarbe verändert, mußte ich von der Saite, als Ganzes schwingend, ausgehen, um die Veränderungen der Saite so klar und einfach wie möglich zu gestalten. Dieser Ausgangspunkt kann zu der Meinung führen, daß bei leisestem Anschlag die Saite nur als Ganzes und bei Stärkezunahme erst in zwei, dann in drei usw. Teilen schwinge. In meinem Buche fehlt die ausdrück-

liche Bemerkung, daß der Ausgangspunkt nur eine Annahme sei und daß in Wirklichkeit die Saite stets in komplizierteren Formen schwingt. — Auch durch meine zurückhaltende Stellungnahme zu den Strömungen der Klaviertechnik kann leicht der Schluß gezogen werden, daß ich das Gewichtsspiel der lebendigen Kraft als verneinender unabhängige Faktoren der Anschlagstechnik gegenüberstelle. Die Richtigstellung dieser Meinung findet sich auf S. 114 d. Z. in meiner Ritschl-Kritik.

Essen. **Ludwig Riemann.**

Die in Z.I.M.G. XIII. 3 S. 114 erschienene Kritik meiner Schrift »Musikpsychologische Studien, 1. Heft: Der musikalische Standpunkt« veranlaßt mich zu nachstehenden Bemerkungen. Über das mit einer Modulation verbundene psychische Phänomen sind u. a. folgende drei Ansichten möglich: 1. Von der betreffenden Klangfolge wird der eine Teil im Sinne der ersten Tonart, der andere im Sinne der zweiten aufgefaßt; oder 2. Ein Teil wird im Sinne der ersten Tonart, ein zweiter zuerst im Sinne der ersten, hierauf in dem der zweiten Tonart und der dritte Teil nur im Sinne der zweiten Tonart aufgefaßt; oder 3. Es wird nur der Anfang im Sinne der ersten und nur das Ende im Sinne der zweiten Tonart, der zwischenliegende Teil jedoch nicht zuerst im Sinne der ersten und dann in dem der zweiten Tonart aufgefaßt, sondern der Sinn der Auffassung geht kontinuierlich aus dem einen in den andern über.

Von diesen drei Ansichten ist die zweite die gegenwärtig herrschende, zu welcher sich auch der Rezensent zu bekennen scheint, die dritte ist die in meiner Schrift aufgestellte. Eine »Subsumtion« der Klänge unter eine Tonalität entspricht meiner Anschauung ebensowenig wie eine Unterscheidung tonal ein- und mehrdeutiger Klänge. Dem Rezensenten ist überdies noch ein anderer Lapsus passiert. Wenn ich, wie er schreibt, feststelle, daß bei Vorbereitung einer Modulation nicht jeder Ton oder Akkord tonal eindeutig ist, so muß man folgerichtig schließen, daß ich besagte Töne und Akkorde im Falle einer Modulation für mehrdeutig halte; inwiefern nun der Rezensent gleich darauf behaupten kann, daß ich »gar nicht zu wissen scheine, daß gerade ihre Mehrdeutigkeit dasjenige ist, was sie zur Modulation brauchbar macht«, ist mir ein Rätsel. Was endlich der Rezensent über das rhythmische und metrische Moment sagt, hat mit meiner Schrift gar nichts zu tun und ist überdies zum Teil unrichtig; denn es lassen sich sehr wohl nicht rhythmisch-metrische Tongruppen bilden, welche den Hörer unbedingt zur Auffassung im Sinne einer Tonart zwingen.

Karl Stanzel.

Der Referent, Dr. R. Münnich, teilt uns mit, daß er über das kleine Schriftchen nichts weiter zu bemerken habe, als was er gesagt habe. D. R.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Ortsgruppen.

Berlin.

In der Sitzung vom 9. November berichtete Herr Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Max Friedlaender zunächst über »Musikalische Eindrücke in Amerika«. Aus der Fülle der während eines zehnmonatlichen Aufenthaltes gesammelten Beobachtungen gab er eine Charakteristik der Musikverhältnisse in den Vereinigten Staaten, wobei Orchester- und Konzertzustände, Oper, Lied- und Chorgesang, Musikzeitungen und Musikkritik, Unterricht und Universitätsstudium in zwangloser und anregender Form besprochen wurden. An diese mit lebhaftem Interesse aufgenommenen Darlegungen schloß Herr Geheimrat Friedlaender einen weiteren Vortrag »Zum Thema Beethoven«, in welchem er den Zusammenhängen zwischen Beethoven'schen Werken und früherer oder zeitgenössischer Musik nachging. Hier besprach er u. a. das Erscheinen Mozartischer Elemente im Klavierquintett op. 16,

in der Eroica und der *c*moll-Sinfonie, und zeigte ein frappantes Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem Adagio der *cis*moll-Sonate op. 27 und der Begleitung des Andante-Terzettsatzes in der Introduktion des ersten Aktes zum Don Giovanni. Weiter suchte er in dem Streichtrio op. 3, der Serenade op. 8, dem Klarinettentrio op. 11, dem Streichquintett op. 29 Beispiele eines bewußten Anknüpfens an handwerksmäßige Musikübung auf, und den Schluß der anregenden Ausführungen bildete ein Überblick über das Vorkommen und die Geschichte der auch von Beethoven aufgegriffenen volkstümlichen Großvatermelodie, die zum erstenmal in dem 1717 erschienenen »Rechtschaffenen Tanzmeister« von Taubert nachzuweisen ist.

Am 20. Dezember vereinigte ein Diskussionsabend die Mitglieder zu einem lebhaften und ertragreichen Meinungsaustausch. Fräulein Amalie Arnheim legte die Ergebnisse ihrer Quellenforschungen zur Musikgeschichte Bremens im achtzehnten Jahrhundert vor. Herr Prof. Johannes Wolf gab ein kritisches Referat über das erste Heft von Hugo Riemann's Musikgeschichte in Beispielen. Die Herren Max Schneider und Dr. Werner Wolffheim teilten die Resultate neuer eigener Bachstudien mit, welche demnächst im Druck vorgelegt werden. Herr Schneider sprach über das unter Wilhelm Friedemann Bach's Namen überlieferte Orgelkonzert in *d*moll und wies nach, daß diese Übertragung eines Vivaldi'schen Orchesterkonzertes nicht von Friedemann, sondern von Joh. Sebastian Bachherrührt; Herr Dr. Wolffheim stellte fest, daß die im 45. Bande der großen Bachausgabe veröffentlichten und J. S. Bach zugeschriebenen vier *Invenzioni* für Violine und bezifferten Baß von Francesco Antonio Bonporti komponiert sind.

Herm. Springer.

Bruxelles.

M. Charles Delgouffre, membre du group Bruxellois de notre société, a fait, la vendredi 22 décembre 1911, sous les auspices de la Section belge, une conférence-audition portant sur L'Ecole française moderne depuis César Franck. Grand admirateur de l'auteur des Béatitudes, le conférencier montre l'influence considérable qu'il a eue en France en rendant à la musique la dignité qu'elle y avait perdue depuis la fin du XVIII. siècle. Il décrit le mouvement musical intense dont son admirable enseignement fut le point de départ et le centre, et esquisse à grands traits l'œuvre accomplie par ses continuateurs directs, réunis sous son égide à la *Schola Cantorum* de Paris, dirigée par M. Vincent d'Indy. Il parle enfin des individualitis isolées, dont l'activité s'est manifestée en dehors de la *Schola*, et qui ont apporté à la musique française moderne l'appoint de leur originalité: tels, par exemple, M. Fauré et M. Debussy.

M. Delgouffre, qui est excellent pianiste, en même temps qu'agréable conférencier, exécuté lui-même quelques-unes des œuvres dont il parle dans sa Causerie. Son programme comporte: *Prélude, Aria et Finale* et *Prélude, Choral et Fugue*, de César Franck; *Thème et Variations*, de Chevillard; *la Bretagne*, suite par Rhené-Baton; *Estampes*, de Debussy.

Ch. van den Borren.

Leipzig.

Im Anschluß an die Jahresversammlung fand unter reicher Beteiligung im Saale des Kaufmännischen Vereinshauses die Dezembersitzung unserer Leipziger Ortsgruppe statt. Der hiesige Volkswirtschaftslehrer Prof. Dr. P. Falke referierte über das Thema: »Die Bedeutung volkstümlicher Tänze für die ländliche Wohlfahrt und Heimatpflege.« Nachdem er nachdrücklich darauf hingewiesen hatte, wie sehr der deutsche Staat mit Recht für die ländliche Wohlfahrt Sorge trage, führte er des weiteren aus, daß dabei aber ein wichtiger Faktor, der einen gewissen Ersatz für die Annehmlichkeiten der Stadt biete, nicht übersehen werden dürfe, jene Unterhaltungsmöglichkeiten nämlich, die geeignet seien, eine zähe Liebe für die Scholle wachzuhalten. Da sei es denn zuvörderst von größter Bedeutung, auf die Erhaltung der Tänze und der Musik, die den einzelnen Landstrichen ureigentümlich sei, Bedacht zu haben und dem Eindringen fremder Elemente zu steuern. Den größten Teil des Abends nahmen die Vorführungen altmärkischer Volkstänze und Gesänge in Anspruch, wozu sich der Vortragende,

der selbst aus der Altmark stammt, einige seiner Landsleute im Nationalkostüm verschrieben hatte. Zu den Klängen einer Ziehharmonika gab man also über ein Dutzend Tänze zum besten, bunte und Rundtänze, die zwar natürlicherweise ab und zu auf Vorbilder (besonders gewisser Quadrilletouren) hinwiesen, die sich aber zum großen Teil als Originalvolkstänze dokumentierten. Nur die ursprünglichsten seien davon namhaft gemacht: Der »Kiekbusch«, die »Preesterkalesch«, »Müllerpolka«, »Rosenpolka« und der »Hinkschottische«. Eine Untersuchung der melodischen Elemente hatte der Vortragende, der zwischen die Vorführungen kurze Erläuterungen einstreute, nicht beabsichtigt, er konnte jedoch mitteilen, daß sich bereits einige Herren gefunden hatten, die sich der Sache vorerst durch Herstellung phonographischer Aufnahmen annehmen wollten. Der anregende Vortrag fand samt den Vorführungen reichen Beifall.

Max Unger.

Paris.

Dans la séance du 21 décembre, M. Dorsan Van Reysschoot a fait un exposé de son Etude rhythmique des Symphonies de Beethoven.

Le Secrétaire général, **J.-G. Prod'homme.**

Wien.

Donnerstag, den 7. Dezember hielt die Ortsgruppe ihre Generalversammlung im Festsaale des Gremiums der Wiener Kaufmannschaft ab. Der Vorsitzende der Ortsgruppe, Herr Dr. Hugo Botstiber eröffnete die Versammlung mit einer kurzen Anrede. Die Neuwahl der Funktionäre erfolgte in der gleichen Zusammensetzung wie im Vorjahre. Hierauf berichtete der Unterzeichnete über die Tätigkeit des Vereins während der letzten zwei Jahre und wies darauf hin, daß die Ortsgruppe in ihrem Bestreben, neben den Vorträgen auch der praktischen Musik einen größeren Raum zu gewähren, sich die Mitwirkung der ausgezeichnetsten Künstler wie Arnold Rosé, Pablo Casals, Wanda Landowska und Madame Cahier zusichern konnte, und so den Mitgliedern vollendete Aufführungen geboten hat.

Einer Anregung aus der Mitte des Vorstandes folgend, hielt der Unterzeichnete dann ein Referat über »Einige Neuerscheinungen der Musikliteratur«. Mit diesem Referate, das zu einer ständigen Einrichtung gemacht werden soll, ist beabsichtigt, das Publikum über die Neuerscheinungen auf dem Laufenden zu halten.

Den künstlerischen Abschluß der Veranstaltung boten der Vortrag von vier wenig bekannten Klaviersonaten Scarlatti's, von Frau Berta Beer-Jahn meisterhaft interpretiert und von Herrn Professor E. Mandyczewski mit erläuternden Bemerkungen begleitet, und zwei Duette Franc. Durante's von Frl. Adele Umling und Virginie Fournier stilvoll gesungen.

Egon Wellesz.

Zur Notiz. Frl. Alicja Simon teilt mit, daß sie ihren Vortrag am Londoner Kongreß nicht, wie im letzten Heft S. 161 bemerkt, in deutscher, sondern in englischer Sprache gehalten habe.

Neue Mitglieder.

R. Giral de Solancier, Professeur de musique, Céret (Pyrénées Orientales).
Charles H. Morse, c/o Dartmouth College, Hanover (New Hampshire) U. S. A.
Musikzimmer der Universität Halle a. Saale (Vorstand Prof. Dr. Hermann Abert).
Mr. **Peyrot,** 3 rue Valentin-Haüy, Paris.
Dr. **J. V. Reissner,** Krakau, Krzyzà 5.
A. Rommel, Mount Pleasant (Jowa), U. S. A.
C. S. Skilton, 1318 La. Street, Lawrence (Kansas) U. S. A.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Seminarmusiklehrer **E. Callies,** Ratzeburg, jetzt: Pyritz (Pommern).
Leo Marcussohn, Jassy (Rum.), jetzt: Strada C. A. Rosetti 31.
Dr. **Roderich v. Mojsisovics,** Leipzig, jetzt: Graz-Waltensdorf, Plüddemanngasse 27.
Dr. **Walther Müller,** Nürnberg, jetzt: Kapellmeister in St. Gallen, Sonnenstraße 17 II.
Dr. **Max Unger,** Leipzig, jetzt: Kurze Straße 12 II.

Ausgegeben Mitte Januar 1912.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Musikalische Zeitschriftenschau[1]).

XIII. Jahrgang. 1911/1912.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe I, S. 1, 2.

Zusammengestellt von Max Schneider u. Gustav Beckmann.

Adam, Adolphe (s. a. Oper).
Adler, F., s. Mahler.
Ästhetik. Die Zukunft der musikalischen Ästhetik [polnisch] (Rosenzweig), KwM 1, 1.
Aichinger. Zu A.'s Fraktur-Kontrapunkten. (Kroyer) CO 46, 11.
Akustik. Skizze über einfache Töne und über Obertöne beim Pianoforte (Hansing), ZfI 32, 4. — Ist der Resonnanzboden ein Vergrößerungsinstrument der Saitentöne? (Hansing), ZfI 32, 8. — Konkordanz und Diskordanz (Münnich), ZIMG 13, 2. — Stumpf's »Kondordanz u. Diskordanz« (Riemann), ZIMG 13, 3. — Was soll der Musiker von der Akustik wissen? (Schnorr von Carolsfeld), DMMZ 33, 46 ff. — Natürliche u. künstliche Obertöne (Weigele), ZfI 31, 35.
All-star s. Virtuosen.
Altmann, Gustav, s. Musikfeste.
Altmann, Wilh., s. Besprechungen, Mehlich.
Andersson, Otto, s. Ekmann, Kirchenmusik, Musik, Rhythmus.
Andro, L., s. Wien,
Antcliffe, Herbert, s. Musikfeste.
Arlberg, Hjalmar, s. Besprechungen.
Atkins, Ivor Algernon. MSt 36, 927.
Auffray, Jules, s. Coquard.
Ausstellungen. Die Musikalien in der Wittelsbacher Ausstellung der Kgl. Hof- u. Staatsbibliothek zu München (Wallner), ZIMG 13, 3. — Die phonetische Ausstellung bei dem Internat. Laryngologen-Kongreß zu Berlin (Wethlo), Sti 6,3.
Bach, J. S. (s. a. Klavier). — Die Lösung schwebender Bachfragen (Brandes), KW 25, 2.
Bacha, Eugène, s. Gombert, Weber.
Bässler, K. M., s. Notenschrift.
Barth, Ernst, s. Gesang.
Bastianelli, Gianotto, s. Liszt.
Batka, Richard, s. Besprechungen, Hupe, Liszt, Musikfeste, Oper, Schundliteratur.
Baughan, J. H. G., s. Cowen, Liszt.
Bayreuth s. Wagner.
Becker s. Musikvereinigungen.
Beethoven, L. v. L'immortelle bien-aimée (M. K.), GM 57, 40/41. — Das Beethovenhaus (St.), T 13, 2. — L'immortelle bien-aimée (Boutarel), M 77, 39. — B.'s Taubheit (v. Frimmel), Wiener Zeitung 12. Dez. 1911 Abendbeilage. — B. as Lover (Hadden), NMR 10, 120. — Jugendsinfonie (Klanert), DMMZ 33, 49. — L'immortelle bien-aimée (Kufferath), GM 57, 38 39. — L'immortelle bien-aimée (Prod'homme), RM 11, 16 ff. — Eine unbekannte Jugendsinfonie B.'s (Stein), SIMG 13, 1. — B.'s »Unsterbliche Geliebte« (Storck), T 13, 12.
Benito, M. de, s. Pedrell.
Bergh, Rudolph. »Requiem für Werther« (Tischer), RMZ 12, 44.
Berlioz, Hector (s. a. Gandonnière). — Lettres de Berlioz à Liszt SIM 7, 11. — »Concert-Direktion« H. B. (Donaldson) MSt 36, 926.
Bernoulli, E., s. Musikfeste.
Bertini, Paolo, s. Malherbe.
Besprechungen (s. a. Liszt). — Die Eulenburg'schen Lisztpartituren (B), KW 25, 2. — Liszt. Ein Gedenkblatt von seiner Tochter (Niemann). Leipz. Neueste Nachrichten 18. Aug. 1911. Beil. — Hugo Wolf's Kritiker (Batka), KW 25, 1 u. Me 2, 25. — Cançoner Selekte IV. (S.), RMC 8, 94. — Bas: Un rinnovamento negli studi d'armonia . . . (D. A. M.) RM 11, 21. — Bekker: Beethoven, DTZ 9, 235. — Biehle: Theorie der pneumatischen Orgeltraktur . . . (Rupp), ZfI 31, 34. — Bode: Die Tonkunst in Goethe's Leben (M. K.). Literar. Zentralblatt 62, 46 u. (Batka), Me 2, 25 u. (Göttmann), DTZ 9, 235. — Bonaventura: N.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt zu richten an Herrn Gustav Beckmann, Berlin NW 7, Kgl. Universitätsbibliothek.

Paganini (O. C.), RMI 18, 3. — Brenet: Musique et Musiciens de la Vieille France (O. C.), RMI 18, 3. — Calvocoressi: Glinka (O. C.), RMI 18, 3. — Dorsan van Reyschoot: Analyse thématique, rhythmique ... des symphonies de Beethoven (Hacks), GM 57, 43. — Dent: Mozart's opera, the Magic Flute (C. M.), ZIMG 13, 3. — Dupré & Nathan: Le langage musical (Ecorcheville), SIM 7, 10. — Eaglefield Hull: Organ Playing, MN 41, 1081. — Eymien: L'œuvre de Meyerbeer (Burkhardt), Mk 11, 2. — Fischer: Neue Gesangschule (Wolff), Mk 11, 3. — Glasenapp: Das Leben R. Wagner's (Altmann) NS 35, 438. — »Jimmy Glover, his Book« (Donaldson), MSt 36, 932. — Gottschalg: F. Liszt in Weimar (Rutters), Cae 68, 10. — Gräflinger: A. Bruckner (Niemann), Leipz. Neueste Nachrichten 16. Juni 1911, Beil. u. (Louis), Süddeutsche Monatsh. 9, 12 u. (Decsey), Mk 11, 6. — Hervey: F. Liszt (L'Imparziale), NM 16, 222/223. — Hey: R. Wagner als Vortragsmeister (Göttmann), DTZ 9, 235. — Hullah: A little history of music (Donaldson), MSt 36, 933. — Irvine: »Wagner's Bad Luck.« An Exposure of 800 Errors in the translation (Donaldson), MSt 36, 936. — Kapp: F. Liszt (Istel) Mk 11, 6. — Kinkeldey: Orgel u. Klavier in der Musik des 16. Jhdts. (Nef), ZIMG 13, 1. — Musikhist. Museum W. Heyer in Cöln. Katalog v. G. Kinski (Nef), ZIMG 13, 1. — Köhler: Die Ästhetik des vokalen Wohllautes (van Zanten), MpB 34, 23. — Krause: Darstellungen aus der Geschichte der Musik (Schering), Mk 11, 6. — Lacome: Introduction a la vie musicale (E. D.), RM 11, 22. — La Mara: Liszt u. die Frauen, RMZ 12, 42. — Lewis: Modern Organ Building, MN 41, 1077. — Malherbe: Auber (O. C.), RMI 18, 3. — Nietzsche's Briefe (Urbach), NMZ 33, 4. — Parisotti: Nozioni elementari di acustica fisica ... (O. C.), RMI 18, 3. — Parry: J. S. Bach (Johnstone), MSt 36, 926. — Penkert: Das Gassenlied (v. Komorzynski), Mk 11, 2. — Prod'homme et Dandelot: Gounod, sa vie et ses œuvres, NMR 11, 121 u. (Closson), ZIMG 13, 3 u. (Ecorcheville), SIM 7, 10 u. (Nagel), Mk 11, 2. — Reuß, F. Liszt in seinen Briefen (Prüfer), ZIMG 13, 1. — Riemann: Das Wesen des Klavierklanges (Tetzel) ZIMG 13, 3. — Ritschl: Die Anschlagsbewegungen beim Klavierspiel (Nadel), Mk 11, 3. — Scholz: J. S. Cousser (Ecorcheville), SIM 7, 10.: Scholz: Verklungene Weisen (Niemann), Leipz. Neueste Nachrichten 21. Sept. 1911. Beil. — Schultz: Stimmpflege u. Tonbehandlung nach Mazdaznau [Vortrag] (Gerhartz), Sti 6, 2. — Schweitzer: J. S. Bach [English Translation] (Boughton) MSt 36, 935 f. — Stanford: Musical Composition, a short treatise for students (Donaldson), MSt 36, 934. — Stefan: G. Mahler (Niemann), Leipz. Neueste Nachrichten 16. Juni 1911. Beil. — Steinitzer: Rich. Strauß (Kühn), NMZ 33, 5 u. (Louis), Süddeutsche Monatshefte 9, 12 u. (Steinitzer) NZM 78, 48. — Storck: Gesch. d. Musik (L. H.), RM 11, 16/17 u. Musik u. Musiker in Karikatur u. Satire (Göttmann), DTZ 9, 235. — Stumpf: Die Anfänge der Musik (Fischer), Gr 70, 44. — Thayer: »Beethoven's Leben«, 2. Aufl., Bd. 2 u. 3 (v. Frimmel), ZIMG 13, 3. — Torrefranca: Problemi della nostra cultura musicale (O. C.), RMI 18, 3. — Coelestin Vivell: Vom Musiktraktate Gregor's d. Großen (Wagner), ZIMG 13, 1. — Wagenmann: E. Caruso u. d. Problem der Stimmbildung (Arlberg), Mk 11, 6. — Wagner: Family Letters, MN 41, 1082. — Wagner: My Life, NMR 10, 120. — Wagner: Autobiographie (Bie), Die neue Rundschau, Berlin 22, 7 u. (Batka), KW 24, 24 u. (Dahms), MSal 3, 21/22 u. (Göttmann), DTZ 9, 235. — Wasielewski: Die Violine u. ihre Meister. 5. Aufl. (Schering), ZIMG 13, 1. — Weißmann: Berlin als Musikstadt (Kämpf), To 15, 30 u. (Schmidt), KW 25, 1. — Wirth: Der Untergang des niederländischen Volksliedes (Riemann), ZIMG 13, 2 u. (Schering), Mk 11, 4. — Wolfrum: Bach (Louis), Süddeutsche Monatshefte 9, 12 u. (Misch), AMZ 38, 49.

Bettelmusikanten, s. Juristisches.

Bewerunge, H., s. Palestrina.

Beyschlag, Adolf, s. Händel.

Bie, Oskar, s. Besprechungen.

Biehle, Johannes, s. Orgel.

Bizet, Georges. L'Esthétique de B. (Gauthier-Villars), GM 57, 44 f.

Blaschke, J., s. Marschner, Weber.

Blasinstrumente. Die Verwirrung in der Tonlagebezeichnung der Bl. (Sachs), ZfI 31, 33.

Boghen, F., s. Liszt.

Bolte, Theodor, s. Liszt.

Bonaventura, Arnoldo, s. Paganini.

Bond, F. H., s. Gaul.

Bonvin, Ludwig, s. Kirchenmusik.

Boston. Das Bostoner »Symphony Orchestra«, S 69, 45.

Bottenheim, S., s. Liszt.

Boughton, Rutland, s. Besprechungen,

Elgar, London, Musik, Musiker, Symphonie.
Boutarel, Amédée, s. Beethoven.
Bouyer, Raymond, s. Liszt, Musiksalon, Thomas.
Brache, Curt, s. Gesang.
Brahms, Joh. (s. a. Hugo Wolf).
Brandes, Friedrich, s. Bach.
Bratsche, s. Viola.
Breitling, E., s. Niedhammer.
Breslau s. Juristisches.
Brütsch, Rob., s. Musikvereinigungen.
Bücherbesprechungen, s. Besprechungen.
Büttner, P., s. Liszt.
Burkhardt, Max, s. Besprechungen.
Caecilienverein, s. Musikvereinigungen.
Cahn, Rudolf, s. Deklamation, Musik.
Cajani, A., s. Liszt.
Carenno, Teresa. MSt 36, 931.
Caruso, Enrico. C.-Notizen (Specht). Me 2, 25.
Caunt, W, H., s. Liszt.
Cebrian, Adolf, s. Friedrich II.
Chabrier, Emmanuel. (Servières), GM 57, 42.
Challier, Ernst, s. Liszt.
Chaminade, Mlle. The pianoforte works. (Lowe), MSt 36, 932.
Chavarri, Ed. L., s. Valencia.
Chevaillier, Lucien, s. Symmetrie.
Chop, Max, s. Muck.
Chopin, Fred. (Lliurat), RMC 8, 94.
Choral, s. Kirchenmusik.
Chorgesang. (s. a. Musikvereinigungen). Die Lehren aus den Kaiserwettstreiten. (Scholz), To 15, 30 f.
Christie, Winifred. MSt 36, 928.
Chromatik, s. a. Kirchenmusik.
Chrysander, s. Händel.
Chwatal, Bernhard, s. Orgel.
Chybiński, Adolf, s. Jan v. Lublin, Musik.
Clavecin ou Piano? (Nin), VM 5, 6 u. GM 57, 46.
Closson, Ernest, s. Besprechungen, Ruckers.
Combarieu, Jules, s. Musikgeschichte.
Coquard, Arthur. (Auffray), RM 11, 20.
Cordara, Carlo, s. Liszt.
Cornelius, Peter (s. a. Wagner).
Corteccia, Francesco, s. Striggio.
Cowen, Frederic. C. on the musical critic. MN 41, 1078. — »The Veil« (Baughan), MSt 36, 931.
Cummings, William H., s. Locke.
Curzon, Henri de, s. Besprechungen, Hiller, Malherbe.
Dahms, Walter, s. Besprechungen.
d'Albert, Eugen, s. Liszt.
D'Angeli, A., s. Rossini, Thomas.
Decsey, Ernst, s. Bruckner.
Deklamation. Über Fehler der musikal. Deklamation u. ihre Ursachen. (Cahn). NZM 78, 49.
Denk, Max, s. Weber.
Deutsch, Otto Erich, s. Schubert.
Dillmann, Alexander, s. Strauß.
d'Indy, Vincent, s. Liszt.
Dirigieren. Die Macht des Dirigenten (Kleefeld), Velhagen u. Klasing's Monatshefte 26, 2. — Der Dirigent und das Publikum. (Schmidl), DMMZ 33, 49.
Donaldson, Douglas, s. Berlioz, Besprechungen, Musikkritik, Symphonie, Virtuosen, Wagner.
Draeseke, Felix, s. Liszt.
Dubitzky, Franz, s. Gesang, Musik.
Dukas, Paul. »Arianna e Barbableue« (Roncaglia), CM 15. 8/9.
Eccard, Johannes. (Segnitz), BfHK 16, 2.
Ecorcheville, J., s. Besprechungen, Malherbe.
Egel, H. W., s. Liszt.
Ehlers, Paul, s. Liszt, München, Musikvereinigungen.
Ekmann, Vivika. (Andersson), TM 2, 5.
Elgar, Edw., as conductor. (Bougthon), MSt 36, 930.
Episem. Das E. im Meßtonale von Montpellier kein Viertelstonzeichen? (Gmelch), CO 46, 11.
Erckmann, Fritz, s. Musik.
Español, Domenech, s. Wagner.
Falke, Rudolf, s. Marschner.
Fedeli, Vito, s. Musikkongresse, Musikunterricht
Filke, Max. GR 10, 12.
Fischer, Erich, s. Besprechungen.
Fischer, Walter, s. Liszt.
Flatau, Th. S., s. Gesang.
Fleet Vosseller, Elizabeth van, s. Musikunterricht.
Flemming. »Integer vitae.« (Hennig), AMZ 38, 45.
Florenz. Feste e riforme all' Istituto Musicale. (Parigi), NM 16, 224/225.
Franck, César, und seine Orgelwerke. (Kurthen), GBl 36, 11.
Friedheim, Arthur, s. Liszt.
Friedrich II., der Große. (Cebrian), DMMZ 33, 44.
Frimmel, Theodor von, s. Beethoven, Besprechungen.
Frodl, Karl, s. Gesang.
Fuge. Le sentiment musical et la tradition, en conflit dans l'Enseignement de la »Fugue«. (Mathieu), GM 57, 49.
Furuhjelm, Erik, som orkesterkomponist. (Wahlström), TM 2, 6.
Gandolfi, Riccardo, s. Musik.
Gandonnière, Almire, ein vergessener Mitarbeiter Berlioz'. (Prod'homme), AMZ 38, 49.
Garms, J. H., s. Musik.
Gasperini, Guido, s. Musikvereinigungen.
Gassenhauer s. Lied.
Gastoué, Amédée, s. Guilmant.
Gaul, Alfred R. (Bond), MSt 36, 932.

Gauthier-Villars, Henry, s. Besprechungen.
Gautier, Pierre, de Marseille, un émule de Lully. (de La Laurencie), SIMG 13, 1.
Gebauer, Alfred, s. Musikunterricht.
Gerhartz, Josef, s. Besprechungen.
Gesang (s. a. Ausstellungen, Klavier, Musikunterricht). — Kunstgesang und Wissenschaft. (Barth), Sti 6, 2 f. — Die Atmung als Basis der idealen Tonbildung. (Brache), MpB 34, 23. — Tonmalerei im Gesange. (Dubitzky), Sti 6, 3. — Neuere Hilfsmittel der phonetischen Therapie und Diagnostik. (Flatau), Sti 6, 2. — Über den Glottisschlag und die Gemination. (Frodl), DS 3, 46. — Die Bedeutung des Atems. (Kainer), DS 3, 48. — Die Kehlkopfstellung beim Singen. (Reinecke), Sti 6, 3. — Singing as a career for girls. (Rogers), NMR 11, 121.
Gibert, Vicens M. de, s. Pedrell.
Giovanelli, Carlo, s. Wolf-Ferrari.
Glebe, s. Kirchenmusik.
Glimes, Edgar de, s. Musiksalon.
Gluck, Ch. W., Les tripatouillages d'Orphée. GM 57, 38/39.
Gmelch, Joseph, s. Episem, Kirchenmusik.
Göring, Hugo, s. Wagner.
Goethe, J. W. v., G. und die Tonkunst. (Segnitz), AMZ 38, 49 f.
Göttmann, Adolf, s. Besprechungen.
Goetz, Wolfgang, s. Mozart.
Gomá, E. G., s. Pedre l.
Gombert, Nicolas, un ancien maître flamand. (Bacha), GM 57, 48.
Gotthelf, Felix, s. Wagner.
Gounod, Charles. La version originale et inédite du Faust de Gounod. GM 57, 48.
Gräflinger, Franz, s. Oratorium.
Gregorianischer Choral s. Kirchenmusik.
Grew, Sidney, s. Klavier.
Grieg, Edw., reconsidered. (Runciman), NMR 10, 120.
Guido v. Arezzo. Guido und Aribo vergleichen die Tonintervalle mit den Versfüßen. (Vivell), GBl 36, 11.
Guilmant, Alexandre, (Gastoué), RM 11, 16/17. — (Sérieyx), RM 11, 16/17.
Guźewski, Adolf, s. Schopenhauer.
Haaß, C., s. Marschner.
Hacks, Franz, s. Besprechungen.
Hadden, J. Cuthbert, s. Beethoven, Orgel.
Händel, G. F. Ein Beitrag zur Händel-Chrysander-Frage. (Beyschlag), Mk 11, 4. — Wann machte Händel die Bekanntschaft Steffanis? (Riemann), Me 2, 25.
Hammerich, Angul, s. Musik.
Hammerstein, Oscar, ein Reaktionär? (Spanuth), S 69, 47.
Hansing, Siegfried, s. Akustik.
Harding, H. A., s. Liszt.
Hartl, Alois, s. Kirchenmusik.
Hausegger, Siegmund v. H's Sinfonie. (E. I.), SMZ 51, 32 und (Schwabe), AMZ 38, 49.
Haydn, J., u. sein Verleger. (Prümers), To 15, 35 f.
Hegar, Friedrich. (Isler), SMZ 51, 26.
Helm, Theodor, s. Oper.
Hennessy, Swan, s. Musik.
Hennig, Richard, s. Flemming, Musik.
Heß, Joachim, Een werkje over muziek van 1771. (Rijken), Cae 68, 11.
Heuß, Alfred, s. Leipzig, Liszt, Musikfeste.
Hiller, Ferdinand. (A. D.), NMZ 33, 4. (de Curzon), GM 57, 43. — (Hiller), AMZ 38, 43. — Zwei Jugendbriefe H's. (Kruse), NMZ 33, 4. — Zu H's. 100. Geburtstage. (Niemann), Leipziger N. Nachrichten 22. Okt. 1912.
Hiller, Paul, s. Ferd. Hiller.
Hirschberg, Leopold, s. Marschner.
Hoffmann, E. Th. A., u. die katholische Kirchenmusik. (Strunz), Das Vaterland, Wien 5. Dez. 1911.
Hoffmann, Rudolf Stephan, s. Liszt.
Hollander, s. Musik.
Holtzmann, Rob., s. Mahler.
Hoyer, Georg, s. Streichinstrumente.
Huber, Hans. H.'s neue Sinfonie. (E. I.), SMZ 51, 31 u. (Humbert), VM 5, 7.
Humbert, Georges, s. Huber.
Huneker, James, s. Liszt.
Hupe. Musikalische Hupen. (Batka), KW 25, 3.
Hymne (s. a. Marseillaise). Two popular hym-tunes. (J. T. L.), Ch 2, 22. — Hymne zu Ehren Krakaus a. d. 15. Jh. [polnisch]. (Kętrzyński i Opieński), KwM 1, 1. — Hymns and hymn playing. (Waghorne), NMR 11, 121.
Jachimecki, Zdislaw, s. Musik.
Jacobsohn, Fritz, s. Operette.
Jan v. Lublin. Orgeltabulatur a. d. J. 1540 [polnisch]. (Chybiński), KwM 1, 1.
Johnstone, J. Alfred, s. Besprechungen, Klavier.
Isler, Ernst, s. Hegar.
d'Isoz, K., s. Liszt.
Istel, Edgar, s. Besprechungen, Marschner, Wagner.
Itiberê da Cunha, B., s. Liszt.
Kämpf, Karl, s. Besprechungen.
Kahle, A. W. J., s. Liszt.
Kainer, C., s. Gesang.
Kaiser, Georg, s. Liszt.
Kamieński, Lucian, s. Musikfeste.
Kantor. Wie man vor Zeiten mit dem Kantor umsprang. (Prümers), DS 3, 44.
Kanth, Gustav, s. Wolf.
Kapp, Julius, s. Liszt.
Keel, Frederick, s. Musik.
Kętrzyński, Stanislaw, s. Hymne.
Keyfel, Ferdin., s. Mahler.
Killing, Max Paul, s. Santini.
Kinsky, Georg, s. Ruckers.
Kirchenmusik (s. a. Hoffmann, London). Unsere heutige —. GR 10, 12. — Vår

Kyrkomusik i fara. (Andersson), TM 2, 4. — Rhythmus der Choralmelodie »ave, maris stella«. (Bonvin), MS 44, 12. — Die kirchenmusikalische Ausbildung der Pfarrer. (Glebe), CEK 25, 9. — Folgerungen aus der Chromatik des Chorals im ersten christlichen Jahrtausend. (Gmelch-Eichstätt), MS 44, 10. — Über das Kirchenlied. (Hartl), GR 10, 10. — Die religiöse Vokalmusik in Böhmen. (Krause), CEK 25, 10/11. — L'organiste liturgique. (Lesierre), SIM 7, 11. — Für das deutsche Kirchenlied. (Löbmann), MS 44, 12. —Plauderei über d. rhythmischen Zeichen u. ihren Nutzen. (Mocquereau), MS 44, 11. — Die K. ein Gottesdienst. (Müller), GR 10, 12. — Das deutsche Kirchenlied (Quadlflieg), MS 44, 10. — La bréviaire et la musique liturgique, (Ruelle), SIM 7, 10. — Über die römische Kirchenmusikschule. (de Santi), CO 46, 11. — Von der Erhabenheit . . der liturgischen Musik. (Schachleiter), GR 10, 10. — Einiges über den gregorianischen Gesang. (Thiel), DZT 9, 233. — Die Introitus-Psalmen des Graduale Romanum. (Victori), CO 46, 11. — Die gestielte Choralnote. (Vivell), GR 10, 11. — Antik-griechische Vorbilder christlicher Kultgesänge. (Vivell), MS 44, 11. — Choral conditions in America and England. (Vogt), NMR 11, 121.

Klanert, Paul, s. Beethoven, Musikfeste.

Klavier (s. a. Akustik, Clavecin. Liszt). The piano bevore Bach. (Grew), MN 41, 1080. — The importance of simplicity in pianoforte teaching. (Johnstone), MSt 36, 928 f. — Aus der Entwicklung der Klaviatur u. die Olbrich-Klaviatur. (Olbrich), MpB 34, 21 f. — Die Hand als Begleiterin zum Gesang. (Schnée), Sti 6, 3.

Kleefeld, Wilhelm, s. Dirigieren, Liszt, Musikunterricht.

Kleffel, Arno, s. Liszt.

Kleist, Heinrich von. Zum Todestage K.'s u. Marschners. (Kruse), DTZ 9, 234. — K. und die Musik. (Schlosser), Mk 11, 4.

Kohut, Adolph, s. Paganini, Weber.

Kolbe, E., s. Liszt.

Kolbe, Hermann, s. Musikvereinigungen, Schmidt.

Komorzynski, Egon v., s. Besprechungen.

Kongresse s. Musikkongresse.

Kovács, Sándor, s. Musik, Renaissance.

Krause, Emil, s. Kirchenmusik.

Krauß, Karl August, s. Musikfeste.

Kroyer, Theodor, s. Aichinger.

Kruse, Georg Richard, s. Hiller, Kleist, Nicolai.

Kruspe, Friedr, Wilh. ZfI 32, 5.

Kühn, Oswald, s. Besprechungen.

Kufferath, Maurice, s. Beethoven.

Kurthen, W., s. Franck, Liszt.

La Laurencie, L. de, s. Gautier.

Lange, Fritz, s. Liszt.

La Rouvière, Balsan, s. Musikschulen.

László, Akos, s. Liszt.

Laute. Neue Lautenmusik. (B), KW 24, 24.

Law, Hamilton, s. Liszt.

Lawrence, W. J., s. Musik.

Leipzig. Die Leipziger Opernsaison 1910/1911. (Heuß), Leipziger Kalender 1912.

Lengler, s. Musikunterricht.

Leschetizky, Marie Gabrielle. MSt 36, 933.

Lesierre, Eugène, s. Kirchenmusik.

Lessmann, Otto, s. Liszt.

Liard, L., s. Musikunterricht.

Liebscher, Arthur, s. Liszt, Weihnachtsmusik.

Lied (s. a. Kirchenmusik, Musik). Gassenlied und Volkslied. DCh 15, 2. — Das deutsche Volkslied im Spiegel der Gegenwart. (Mäding), DS 3, 43. — Weihnachten im modernen deutschen Liede. (Niemann), Leipziger Illust. Ztg. 14. Dez. 1912. — Das schlesische Volkslied. (Schremmer), DV 13, 8 ff.

Lienau, Robert, s. Musik.

Liepe, Emil, s. Wagner.

Liszt, Franz (s. a. Berlioz, Besprechungen, Musikfeste, Rossini, Wagner). Lisztanekdoter. TM 2, 5. — Liszt-Briefe. S 69, 42 f. — Zu Ehren Liszt's [Liszt-Musikfeste, Berichte]. NZM 78, 44 f. — L.-Rundfrage. AMZ 38, 42. — Frauengestalten aus L.'s Leben. NMZ 33, 2. — Några utdrag ur Liszts brev. (G. W.), TM 2, 4. — (L. M.), GR 16, 11. — (M. K.), GM 57, 43. — (T. K.), MS 44, 11. — La tecnica pianistica e Liszt. (Bastianelli), NM 16, 222/223. — (Batka), KW 25, 2. — Sechs Briefe. (Batka), Me 2, 26. — The L.-Centenary. (Baughan), MSt 36, 929. — L. e Wagner. (Boghen), VM 16, 222/223. — L. als Orchesterkomponist. (Bolte), NZM 78, 42. — Lisztiana en nog wat. (Bottenheim), Cae 68, 11. — De geschiedenis van de »Graner Mis«. (Bottenheim), Cae 68, 10. — Le chef-d'œuvre de L. (Bouyer), M 77, 45. — (Büttner), DAS 1911, 41. — (Cajani), NM 16, 222/223. — L.-centenary in Germany. (Caunt), MSt 36, 932. — (Challier), DTZ 9, 232. — (Cordara), NM 16, 222/223. — (d'Albert), Me 2, 26. — L. en 1873. (d'Indy), SIM 7, 11. — Lettres. (d'Isoz), SIM 7, 11. — (Draeseke), MSal 3, 21/22. — (Egel), MSal 3, 21/22. — L. und der Allgemeine Deutsche Musikverein. (Ehlers), Me 2, 26. — L. als Orgelkomponist. (Fischer), DTZ 9, 232. — (Friedheim), S 69, 42. — (Harding), MN 41,

1077. — Eine motivisch-thematische Studie über L's sinfon. Dichtung »Ce qu'on entend sur la montagne«. (Heuß), ZIMG 13, 1 — (Hoffmann), Me 2, 26. — (Huneker), S 69, 42. — (Itiberê da Cunha), MSal 3, 21/22. — (Kahle) DMZ 42, 42 ff — L. u. die Frauen. (Kahle), MSal 3, 21/22. — Neue Liszt-Literatur. (Kaiser), NZM 78. 42. — L's. Festspiel: »Der Brautwillkomm auf Wartburg«. (Kapp), NMZ 33, 2. — Unveröffentlichte Briefe. (Kapp), Me 2, 26. — L.-Bildnisse. (Kapp), Blätter für Gemäldekunde, Wien. 7, 3. — Kritische Wanderung durch die L.-Literatur. (Kapp), NMZ 33, 2. — (Kleefeld), Daheim, Leipzig 48, 3/4. — L. als Dirigent . . in Weimar. (Kleffel), AMZ 38, 42. — (Kolbe), DMMZ 33, 42. — (Kurthen), GBl. 36, 11. — Im Heimatsdorfe L.'s. (Lange), Me 2, 26. — L. u. d. Ungarn. (László), S 69 ,42. — (Law), MSt 36, 929. — (Lessmann), AMZ 38, 42. (Lessmann). Velhagen u. Klasings Monatshefte 26, 2. — (Liebscher), NZM 78, 42. — (Marsop), Me 2, 26. — Was wollte L. mit dem Allgem. Deutschen Musikverein. (Marsop), AMZ 38, 42. — Das L.-Museum in Weimar. (Martell), RMZ 12, 42. — (Michon), NM 16, 222/223. — (van Milligen), Cae 68, 10. — Nog een en ander over Liszt. (van Milligen), Cae 68, 11. — (Morold), Die Wage, Wien 14, 39/40. — Die Weimarer Schule [Die Jünger F. Liszts . .]. (Niemann) Salonblatt (Dresden) 21. Okt. 1911. — L. in in der Schweiz. (Niggli), SMZ 51, 26 ff. (Paetow), Westermann's Monatshefte, Braunschweig 56, 3. — (Parigi), NM 16, 222/223. — L. nei rapporti cogli artisti contemporanei. (Pizzetti), NM 16, 222/223. — L. à Paris. (Prod'homme), RM 11, 23. — Das Liszt-Museum in Weimar. (Raabe), NMZ 33, 2. — (Reinecke), NZM 78, 42. — (Richard), Me 2, 26. — L. als Kirchenmusiker. (Ritter), DMMZ 33, 42. — (Robicek), Über Land und Meer 53, 3/4. — (Schlegel), DS 3, 41. — (Schmidt), VM 5, 5. — (Schmitz), Hochland 9, 1. — (Schönberg), AMZ 38, 42. — (Seidl), AMZ 38, 42. — (Sgambati), NM 16, 222/223. — Lisztiana (Singer), NMZ 33, 2. — (Smolian), S 69, 42. — (Stern-Porges), Me 2, 26. — (Stradal), NMZ 33, 2. — Das »Album d'un voyageur« u. »La première année de pélerinage«. (Stradal), NMZ 33, 2. — L.'s letzter Aufenthalt in Rom. (Stradal), Me 2, 26. — L's Mazeppa-Werke. (Stradal) NZM, 78, 42 f. — . . . L.'s Tasso. (Stradal), NMZ 78, 42. — Das Liszt-Erbe. (Thari), NZM 78, 42. — (Thießen), MpB 34, 20. — (Tischer), RMZ 12, 42. — Aus L.'s Frühzeit. (Unger). NZM 78, 43. — L. als Lehrer. (Vianna da Motta), Me 2, 26. — (Viotta), Cae 68, 10. — L. als Liederkomponist. (Wetz), DTZ, 9, 232.

Lliurat, F., s. Chopin, Pedrell.

Locke, Matthew, composer for the church and the theatre. (Cummings), SIMG 13, 1.

Löbmann, Hugo, s. Kirchenmusik, Musikvereinigungen.

Lohse, Otto. (Evenepol), GM 57, 40/41.

London. L's new Opera House. MN 41, 1079. — The London Choral Society. (Bougthon), MSt 36, 936.

Louis XVIII. Lettre sur la musique du roi Louis XVIII. (Lesueur), SIM 7, 10.

Louis, Rudolf, s. Mahler.

Lowe. George, s. Chaminade.

Lully, Jean Baptiste (s. a. Gautier).

Madrigal. Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento (Schering), SIMG 13, 1.

Mäding, Alfr., s. Lied.

Mahler, Gustav. (Adler), Deutsche Arbeit, Prag 11, 1. — (Holtzmann), KZ 28, 9. — M.-Gedächtnisfeier (Keyfel), S 69, 48. — »Das Lied von der Erde« (Louis), RMZ 12, 48. — Une nouvelle symphonie d. M. (Ritter) VM 5, 7. — Münchener Gedenkfeier (Schmitz), AMZ 38, 48.

Malherbe, Charles (W. H. R.), MSt 36, 929. — (Bertini), NM 16, 224/225. — (de Curzon), GM 57, 42. — (Ecorcheville), SIM 7, 11. — (Pougin), M 77, 41.

Marschner, Heinrich (s. a. Kleist). M. und seine Bedeutung als Männerchorkomponist (Blaschke), DS 3, 49. — (Falke), DTZ 9, 235. — Ein Progone R. Wagner's (Haaß), DMZ 42, 50. — M.'s Balladen (Hirschberg), Mk 11, 5 f. — M.'s Chöre (Hirchberg), NMZ 33, 6 ff. — Ungedruckte Briefe an seine Gattin (Istel), Mk 11, 5 ff. — Drei Briefe an Wiedebein (Istel), Mk 11, 5.

Marseillaise, The, as a hym-tune, Ch 2, 23.

Masson, P. M., s. Pizzetti.

Marsop, Paul, s. Liszt.

Martell, Paul, s. Liszt.

Mathieu, Emile, s. Fuge.

Mehlich, Ernst, u. Edmund Schröder (Altmann), NS 35, 438.

Meslényi, Robert, s. Musikfeste.

Messager, Andre. The music of M. (Parker), MSt 36, 931.

Michon, Luisa Cognetti, s. Liszt.

Millet, Lluís, s. Pedrell.

Milligen, S. van, s. Liszt.

Misch, Ludwig, s. Besprechungen.

Mocquereau, André, s. Kirchenmusik.

Möller, Heinrich, s. Musikfeste, Oper.

Moisisovics, Roderich v., s. Reger.

Moissl, Franz, s. Musikvereinigungen.

Montagu-Nathan, M., s. Wagner.

Morold, M., s. Liszt, Oper.

Morsch, Anna. Die M.-Feier (Schurzmann), MpB 34, 20.
Mozart, W. A., M.'s Schädel (Goetz), NZM 78, 46. — Die M.-Gedenktafel in Baden bei Wien (Schnerich) Mk 11, 3. — Geschichte einer wiederentdeckten Handschrift Mozart's (Volbach), NMZ 33, 3.
Muck, Karl (Chop), RMZ 12, 43.
Müller, Anton, s. Kirchenmusik.
München. Ein Münchener Friedensschluß. [Tonkünstlerorchester] (Ehlers), Süddeutsche Monatshefte 9, 12.
Münnich, Richard, s. Akustik.
Musik (s. a. Kirchenmusik). — On violinists and dance-tunes among the Swedish country-population in Finland towards the middle of the 19 century (Andersson), SIMG 13, 1. — Music and the english people (Boughton), MSt 36, 927. — Über historisch korrekte Aufführungen älterer Musik (Cahn), Mk 11, 4. — Die deutschen Musiktheoretiker im 16.—18. Jhdt. u. die polnische Musik (Chybiński), ZIMG 13, 2. — Unsere Tonmeister als Marschkomponisten (Dubitzky), DMMZ 33, 43. — Streiflichter auf das Musikleben in England während des 17. Jahrh. (Erckmann), NZM 78, 50. — Intorno al Codice membranaceo di ballate . . . nella biblioteca del R. Istituto Musicale di Firenze (Gandolfi), RMI 18, 3. — Musiciana (Garms), Cae 68, 12. — Musical Relations between England and Denmark in the 17. century (Hammerich) SIMG 13, 1. — Sommes nous à la veille d'une plus complète expression musicale? (Hennessy), RM 11, 20. — Farbige Musik u. Farbenhören (Hennig), T 13, 12. — Iets over oordeelvellingen op Muzikaalgebied (Hollander), Cae 68, 12. — Einige . . . Kompositionen . . . poln. Meister d. 16. Jhdts. [polnisch] (Jachimecki), KwM 1, 1. — British Folk-Song (Keel), ZIMG 13, 1. — La jeune école Hongroise (Kovacs), SIM 7, 11. — XVIII-century Magazine music (Lawrence), MAnt October 1911. — Musik u. Musikhandel (Lienau), MuM 13, 48/49. — Deutsche Musiker d. 18. Jahrh. im Verkehre mit J. Fr. A. v. Uffenbach (Nagel), SIMG 13, 1. — Musica vecchia e musica nuova (Quarto), NM 16, 226. — Musikalische Überproduktion (Pracher), DMZ 42, 47. — Musik und Religion, Gottesdienst u. Volksfeier (Wallfisch), BfHK 15, 12. — Über die musikalische Darstellung des Unheimlichen (Waneck), KZ 28, 13. — De l'interprétation musicale (Westarp), RMI 18, 3. — English influence in the evolution of music (Wolf), SIMG 13, 1. — The city musical (de Zielinski), The Musician 16, 10.
Musikautomaten. Phonographische Spezialitäten (Weber Robine), DIZ 13, 1.
Musikdrama, s. Oper.
Musiker. Der M. u. sein Nebenberuf (Schmidl), DMZ 42, 47. — The meanness of musicians (Boughton), MSt 36, 934.
Musikfeste. Musikfeste u. Freiplätze (Batka), KW 25, 3. — Das kleine Bachfest in Eisenach (Bernoulli), SMZ 51, 29 f. u. (Heuß), ZIMG 13, 1 u. (Kamieński), Königsberger Allgemeine Zeitg. 26. Okt. 1911 u. 28. Okt. 1911 u. 29. Okt. 1911 u. (Klanert), BfHK 16, 2 u. (Schneider), Mk 11, 2 u. [polnisch] (Simon) Przegląd Muzyczny 4, 20. — Jahrhundertfeier in Frankreich [Liszt-Thomas] (Möller), AMZ 38, 46. — Mel primo centenario . . . di Liszt, NM 16, 222/223. — Die L.-Zentenarfeier in Budapest (Leßman), AMZ 38, 43 ff. u. (Spanuth u. Meslényi), S 69, 44. — Die Lisztfeier in Weimar (Moeller), AMZ 38, 43 f. — Das 47. Tonkünstlerfest d. »Allgem. Deutsch. Musikvereins« [Liszt-Centenarfeier] (Altmann) Mk 11, 4 u. (Kamieński), Königsberger Allgemeine Zeitung 21. Okt. 1911 u. 26. Okt. 1911 u. 28. Okt. 1911 abends u. 31. Okt. 1911 u. (Krauß) MSal 3, 23 u. (Marsop), NMZ 33, 2 u. (Neißer), NZM 78, 44 u. (Richard), RMZ 12, 44 u. (de Rudder), GM 57, 45 u. 43 f. u. (Schwers), AMZ 38, 43 ff. u. (Stein), DTZ 9, 233 u. (Storck), T 14, 3 u. (Storck) DMMZ 33, 45 u. (van den Stucken), S 69, 44 u. (Volbach), NMZ 33, 3. — D. Rich. Strauß-Fest im Haag (Sibmacher-Zijnen), AMZ 38, 49. — Eidgenössisches Sängerfest 1912, SMZ 51, 27 ff. — Novelties at the Worcester Festival (Antcliffe), NMR 10, 120.
Musikgeschichte. Documents d'archives. Les organistes de Paris et les ménestriers en 1750. RM 11, 22. — L'histoire de la musique (J. C.), RM 11, 16/17. — Etudes d'histoire musical (Combarieu), RM 11, 18/19 ff.
Musikinstrumente, außergewöhnliche, (Weber-Robine), DIZ 13, 68.
Musikkongresse. Le congrès archéologique de Malines (E. C.), GM 57, 40/41. — Il primo congresso internazionale di musica di Londra (Fedeli), RMI 18, 3.
Musikkritik. The funktion of musical criticism (Donaldson), MSt 36, 927. — Zu der . . . internen Kritik in den Musiksalons (Wolf), MSal 3, 21/22.
Musiksalon (s. a. Musikkritik). — La musique au IXe Salon d'automne (Bouyer), M 77, 47. — . . . über Musiksalon u. Musikkritik (de Glimes), MSal 3, 21/22.
Musikschulen. Le conservatoire (de La Rouvière), RM 11, 20.
Musikunterricht (s. a. Gesang, Kirchenmusik, Klavier). — L'Insegnamento della

composizione negli Istituti Musicali (Fedeli), ZIMG 13, 3. — The music of the Kindergarten (van Fleet Voseller), NMR 10, 120. — Die musikalischen Aufführungen im Lehrerseminar (Gebauer) Sti 6, 3. — Musik u. Gymnastik (Kleefeld), Daheim, Leipzig 48, 5/6. — Musik in der Dorfschule (Lengler), Das Land, Berlin 19, 22. — L'enseignement du chant choral (Liard), RM 11, 21. — Aus unserer Musikpädagogik [polnisch] (Szopski), KwM 1, 1. — Der V. Schweizerische Lehrergesangskursus in Basel u. d. »rythmische Gymnastik« (Tank), SMZ 51, 33. — Concerning music as a great art (White), MSt 36, 932.

Musikvereinigungen (s. a. Liszt). — Der XXIII. deutsche evangel. Kirchengesangvereinstag (Becker), CEK 25, 10/11. — Der Männerchor Schaffhausen (Brütsch), SMZ 51, 28. — Vom Allgem. Deutschen Musikverein (Ehlers), AMZ 38, 42. — L'associazone dei musicologi italiani (Gasperini), RMI 18, 3. — Der Berliner Lehrer-Gesangverein (Kolbe), To 15, 32. — . . . XX. Generalversamlung d. Allgem. Deutsch. Caecilienvereins . . . (Löbmann), MS 44, 10 u. (Moissl), MS 44, 11, GR 10, 10.

Nadel, Arno, s. Besprechungen.

Nagel, Willibald, s. Besprechungen, Musik.

Nicolai, Otto. Neun Jugendbriefe (Kruse), Mk 11, 2.

Nef, K., s. Besprechungen.

Neißer, Arthur, s. Musikfeste.

Neuhaus, Max, s. Paris.

Newbegin, W. P., s. Orgel.

Nicolai, Otto. Ein ungedruckter Brief (Kruse), Voss. Zeitg., Berlin 1911, Sonntagsbeilage 45.

Niedhammer, Joseph (Breitling), CO 46, 11.

Niemann, Walter, s. Besprechungen, Hiller, Lied, Liszt, Nikisch, Schumann, Smolian.

Niggli, A., s. Liszt.

Nikisch, Artur (Niemann), RMZ 12, 46.

Nin, J.-Joachim, s. Clavecin.

Notenschrift (s. a. Episem, Kirchenmusik). — Neue Tonschrift (Bäßler), OMZ 19, 45 ff.

Offenbach, Jacques, and his music (Parker), MSt 36, 935.

Olbrich, Emil, s. Klavier.

Oper. D. Dialog im Musikdrama (Storck), T 14, 2 f. u. (Storck), AMZ 38, 43 ff. — Freilicht-Oper (Möller), AMZ 38, 44. — Uraufführungen: Adam: Wenn ich König wär (Kaiser), Dresdner Nachrichten 18. Nov. 1911 abends. — Bittner: Der Bergsee (Batka), AMZ 38, 47 u. (Helm), NZM 78, 47. — Beumer: Fünfuhrtee (F. B.), KW 24, 24. — Gunsbourg: Ivan le Terrible (de Curzon), GM 57, 45 u. (Möller), AMZ 38, 47 u. (Pougin), M 77, 44. — Kienzl: Der Kuhreigen (Helm), NZM 78, 49 u. (Morold), AMZ 38, 48. — Mussorgski: Boris Godunow (Plohn), AMZ 33, 5. — Saint-Saëns: Déjanire (De Curzon), GM 57, 48 u. (Möller), AMZ 38, 49 u. (Pougin), M 77, 47. — Wolf-Ferrari: Le secret de Suzanne (J. Br.), GM 57, 45.

Operette. Beleidigung durch die Operette. [Gilbert: Die moderne Eva] (Jacobsohn), Sch 7, 43.

Opieński, Henryk, s, Hymne.

Oppermann, Edmund, s. Schrader.

Orgel (s. a. Madrigal). — Theorie der pneumatischen Orgeltraktur u. d. Stellung des Spieltisches (Biehle), SIMG 13, 1. — Über die mechanische Schleifladenorgel (Chwatal), Zfl 31, 35. — On electing an organist (Hadden), Ch 2, 22. A popular paper on organ construction (Newbegin), Ch 2, 22 ff.

Oratorium. Das O. (Gräflinger), MSal 3, 23.

Otaño, N., s. Pedrell.

Paetow, Walter, s. Liszt.

Paganini, Nicolo. Du cappricci di P. trascritti da Liszt e da Schumann (Bonaventura), NM 16. 222/223. — P. in Berlin (Kohut), DMZ 42, 47.

Palestrina. Zu P.'s Missa O admirabile commercium (Bewerunge), CO 46, 11. — P.'s Missa Papae Marcelli u. ihre Ausgaben (Weinmann), MS 44, 12.

Parfaict, Notes sur les frères (Vauthier), RM, 11, 21.

Parigi, L., s. Florenz, Liszt.

Paris. Pariser Plauderei (Neuhaus), S 69, 47.

Parker, D. C., s. Messager, Offenbach.

Pedrell, Felip. L'Homenattge del mestre P. a Tortosa, RMC 8, 95. — P. musicólogo (de Benito), MSH 4, 11. — La »Glosa« (de Gibert), RMC 8, 95. — El homenaje á Pedrell en Tortosa (Gomá), MSH 4, 11. — L'energia d'en Pedrell (Lliurat), RMC 8, 95. — (Millet), RMC 8, 95. — Una visità a P. (Otaño), MSH 4, 11. — (Ripollés), MSH 4, 11. — Tortosa y P. (Sebastián), MSH 4, 11. — (de Viñaspre), MSH 4, 11.

Pfordten, v. d., s. Wagner.

Pizzetti, Ildebrando (s. a. Liszt). I profili e il profilo di P. NM 16, 224/225. — (Masson), SIM 7, 10.

Plohn, Alfred, s. Oper.

Pougin, Arthur, s. Malherbe, Oper, Thomas.

Pracher, Max, s. Musik.

Prod'homme, J.-G., s. Beethoven, Gandonnière, Liszt, Wagner.

Prüfer, Arthur, s. Besprechungen.

Prümers, Adolf, s. Haydn, Kantor.

Purcell, Henry. Un unknown autograph of P. (Squire), MAnt October 1911.
Quadlflieg, J., s. Kirchenmusik.
Quarto, E., s. Musik.
Querner, Robert, s. Wetz.
Raabe, Peter, s. Liszt.
Reger, Max. (v. Mojsisovics), NS 36, 439/440.
Reinecke, Carl, s. Liszt.
Reinecke, W., s. Gesang.
Renaissance. Zur Frage der musikalischen R. (Kovács), AMZ 38, 47 f.
Reinhardt, Max. R.'s Operette. (Sch.), KW 24, 24.
Rhythmus. Några anmärkningar rörande punkterade rytmer. (Andersson), TM 2, 6.
Richard, August, s. Liszt, Musikfeste.
Riemann, Hugo, s. Akustik, Händel.
Riemann, Ludwig, s. Besprechungen.
Rietsch, Heinrich, s. Mohaupt.
Rijken, Jan, s. Heß.
Ripollés, Vicente, s. Pedrell.
Ritter, Hermann, s. Liszt.
Ritter, Hermann. Ein Spezialist im Musikleben der Gegenwart. (Sachs), DMMZ 33, 48.
Ritter, William. s. Mahler.
Robicek, Olga, s. Liszt.
Rogers, Francis, s. Gesang.
Rom (s. a. Kirchenmusik). Some Sistine Chapel traditions. (Terry), MAnt October 1911.
Roncaglia, Gino, s. Dukas.
Rosenzweig, József, s, Ästhetik.
Rossini. R. e Liszt. (D'Angeli). CM 15, 8/9.
Ruckers, Hans. Quelle est l'année de la mort de R., le vieux? (Closson), GM 57, 38/39. — . . l'année de la mort. (Kinsky), GM 57, 43.
Rudder, May de, s. Musikfeste, Wagner.
Ruelle, Ch., s. Kirchenmusik.
Runciman, John E., s. Grieg.
Rupp, Emil, s. Besprechungen.
Rutters, Hermann, s. Besprechungen, Strauß.
Sachs, Curt, s. Blasinstrumente.
Sachs, Lothar, s. Ritter.
Santi, Angelo de, s. Kirchenmusik.
Santini, Fortunato, u. seine Bibliothek. (Killing), MS 44, 10.
Scarlatti, Domenico. (Westerby), MSt 36, 936 ff.
Schachleiter, Alban, s. Kirchenmusik.
Schering, A., s. Besprechungen, Madrigal.
Schlegel, Artur, s. Liszt.
Schlosser, Heinrich, s. Kleist.
Schmidl, Leopold, s. Dirigieren, Musiker.
Schmidt, Felix. (Kolbe), To 15, 34.
Schmidt, Leopold, s. Besprechungen, Liszt, Zigeuner.
Schmitz, E., s, Liszt, Mahler.
Schnée, Wold., s. Klavier.
Schneider, Max, s. Musikfeste.
Schnerich, Alfred, s. Mozart.
Schnorr v. Carolsfeld, Ernst, s. Akustik.
Schönberg, Arnold, s. Liszt.
Scholz, Hermann, s. Chorgesang.
Schopenhauer. S. über die Musik [polnisch]. (Guźewski), KwM 1, 1.
Schrader, Heinrich. (Oppermann), BfHK 15, 12.
Schremmer, W., s. Lied.
Schröder, Edmund, s. Mehlich.
Schubert, Fr. Sch.'s Rosamunde in München. (Deutsch), RMZ 12, 45.
Schütz, L. H., s. Tonleiter.
Schumann, R. (s. a. Paganini). Charakterköpfe norddeutscher Schumannianer in der Klaviermusik. (Niemann), MpB 34, 22 f.
Schundliteratur. Ramsch-Musik. (Batka), KW 25, 3.
Schwabe, Friedrich, s. Hausegger.
Schwerin. Aus Vergangenheit u. Gegenwart des Schweriner Hoftheaters. NMZ 33, 3.
Schwers, Paul, s. Musikfeste.
Sebastián, Enrique, s. Pedrell.
Segnitz, Eugen, s. Eccard, Goethe.
Seidl, Artur, s. Liszt.
Servières, Georges, s. Chabrier.
Sgambati, Giovanni, s. Liszt.
Sibmacher-Zijnen, W., s. Musikfeste.
Simon, Alicja, s. Musikfeste, Sperontes.
Simon, Paula, s. Reinhard.
Singer, Edmund, s. Liszt.
Sixtinische Kapelle s. Rom.
Smolian, Arthur, s. Liszt.
Smolian, Arthur. (Niemann), S 69, 45 u. Lpz. Illustrierte Ztg. 16. Nov. 1911.
Sonneck, O. G., s. Striggio.
Spanuth, August, s. Hammerstein, Liszt, Musikfeste.
Specht, Richard, s. Caruso.
Sperontes. D. Verhältnis Sperontes' »Die singende Muse . . .« zur polnischen Volksmusik [polnisch]. (Simon), KwM 1, 1.
Squire, W. Baraley, s. Purcell.
Steffani, Agostino (s. a. Händel).
Stein, Fritz, s. Beethoven.
Stein, Richard H., s. Musikfeste.
Steinitzer, Max, s. Resprechungen, Strauß, Zenger.
Stephani, Hermann, s. Weber.
Stern-Porges, Mathilde, s. Liszt.
Stimmgabel, Die. (Thomas), DIZ 13, 3.
Storck, Karl, s. Beethoven, Musikfeste, Oper.
Stradal, August, s. Liszt.
Strauß, Richard (s. a. Siegfr. Wagner). Eine neue Oper von S. DMZ 42, 42.
— Les lieder de S. (M. D.), SIM 7, 11.
— La »Salomé». (Z. M.), RM 11, 16/17.
— Eine neue Oper v. S. (Dillmann),

AMZ 33, 3. — Straussiana (Rutters), Cae 68, 12. — S.'s Leben bis zum J. 1885. (Steinitzer), Mk 11, 3.
Striggio, Allessandro. A description of S. and corteccia's Intermidi »Psyche and Amor«. (Sonneck), MAnt October 1911.
Strunz, Karl, s. Hoffmann.
Stucken, Frank van der, s. Musikfeste.
Symmetrie. De la symétrie dans l'art musical. (Chevaillier), RM 11. 18/19.
Symphonie. The failure of the symphony. (Boughton), MSt 36, 932. — A plea for the symphony. (Donaldson), MSt 36, 933.
Szopski, Felicyan, s. Musikpädagogik.
Tank, E., s. Musikunterricht.
Terry, R. R., s. Rom.
Tetzel, Eugen, s. Besprechungen.
Thari, Eugen, s. Liszt.
Thiel, Carl, s. Kirchenmusik.
Thiessen, Karl, s. Liszt.
Thomas, Ambroise. Il Centenario d. Th., NM 16, 224/225. — (D'Angeli), CM 15, 7. — (Bouyer), M 77, 42. — (Pougin), M 77, 41.
Thomas, Viktor, s. Stimmgabel.
Tischer, Gerhard, s. Bergh, Weismann.
Ton-Binde-Apparat. (Ahrens), DTZ 12, 36, DMZ 42, 41. — OMZ 19, 43f.
Tonleiter. Is the diatonic scale exhausted? MN 41, 1080. — Ein musikalischer »Zopf« [h = b] (Schütz), DS 3, 47.
Tonmalerei, s. a. Gesang.
Tonschrift s. Notenschrift.
Tortosa s. Pedrell.
Trouvères, Troubadours. Indications biographiques sur les Trouvères et les Troubadours, RM 11, 16/17.
Uffenbach, J. Fr. A. v., s. Musik.
Unger, Max, s. Liszt.
Valencia. L'«Orquestra Simfonica de Barcelona» a Valencia (Chavarri) RMC 8, 95.
Vauthier, G., s. Parfaict.
Vianna da Motta, José, s. Liszt.
Victori, Joseph, s. Kirchenmusik.
Viotta, Henri, s. Liszt.
Virtuosen. The »all-star« standard (Donaldson) MSt 36, 931.
Vivell, Coelestin, s. Guido, Kirchenmusik.
Vogt, A. S., s. Kirchenmusik.
Volbach, Fritz, s. Mozart, Musikfeste.
Volkslied s. Lied.
Waghorne, W. R., s. Hymne.
Wagner, Peter, s. Besprechungen.
Wagner, Rich. (s. a. Marschner). Lettres de W. à Liszt, RM 11, 18/19 ff. — W.'s family letters (Donaldson), MSt 36, 928. — Les causes externes de la creació de Tristany i Isolda (Español), RMC 8, 94. — Die Hüter der tragischen Bühne in Bayreuth (Göring), BfHK 15, 12. — Ein musikalisch-poetischer Scherz W.'s (Gotthelf), Me 2, 25. — Zur Frage der Textvarianten in W.'s Bühnendichtungen (Liepe), Mk 11, 3. — W. u. die Presse (Istel), S 69, 48. — »Der Ring des Nibelungen« (Montagu-Nathan), MSt 36, 930. — Zur Wagner- u. zur Liszt-Literatur (v. d. Pfordten), KW 25, 2. — Les derniers moments de W. (Prod'homme), RM 11, 18/19. — W. de 1854 à 1874, d'après les lettres de P. Cornelius (de Rudder), GM 54, 40ff.
Wagner, Siegfr., contre Richard (Strauss), GM 57, 44 f.
Wahlström, Gösta, s. Furuhjelm.
Wallfisch, J. H., s. Musik.
Wallner, B. A., s. Ausstellungen.
Waneck, Alfred, s. Musik.
Weber, Carl Maria von. Une nouvelle version franç. de l'«Obéron» (J. Br.), GM 57, 48. — La légende d'«Obéron» (Bacha), GM 57, 47. — Aus W.'s Sturm- u. Drangperiode (Blaschke), NMZ 33, 6. — W.'s Schriften (Denk), NMZ 33, 6. — W. als Humorist (Kohut), DS 3, 42. — W.'s Euryanthe (Stephani), AMZ 33, 6.
Weber-Robine, Friedrich, s. Musikautomaten, Musikinstrumente.
Weigele, G. F., s. Akustik.
Weihnachtsmusik (s. a. Lied). (Liebscher), NZM 78, 48.
Weingartner, Felix. W. ausgesperrt (Spanuth), S 69, 43.
Weinmann, Karl, s. Palestrina.
Weismann, Julius. Kantate: »Macht hoch die Tür« (Tischer), RMZ 12, 45.
Westarp, Alfred, s. Musik.
Westerby, Herbert, s. Scarlatti.
Wethlo, Franz, s. Ausstellungen.
Wetz, Richard (s. a. Liszt). (Querner), RMZ 12, 44.
White, Mary Louisa, s. Musikunterricht.
Wiedebein, Gottlob, s. Marschner.
Wien. Ein Generalmusikdirektor für Wien (Andro), AMZ 38, 48.
Wolf, Hugo (s. a. Besprechungen). W. als Kritiker Brahms' (Kanth), Mk 11, 3.
Wolf, Johannes, s. Musik.
Wolf, William, s. Musikkritik.
Wolff, Ernst, s. Besprechungen.
Wolf-Ferrari, M. Ermanno. Une vocation d'artiste (Giovanelli), GM 57, 46.
Zanten, Cornelie van, s. Besprechungen.
Zenger, Max. (Steinitzer), AMZ 38, 48.
Zielinski, Jaroslaw de, s. Musik.
Zigeuner. Der Z. und seine Musik (Schmidt), RMZ 12, 48f.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 5. Dreizehnter Jahrgang. **1912.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Über einige Schulreden des XVII. Jahrhunderts.

Wenn im folgenden auf einige Schulreden des XVII. Jahrhunderts näher eingegangen wird, so geschieht das aus mehreren Gründen. Diese Reden sind wirklich gehalten worden, und zwar teils von dem Kantor selber, der sich darin des längeren über Ursprung, Nutzen usw. seines Hauptberufes äußert, teils von den Rektoren zur Einführung eines neuen oder als Nachruf für einen verstorbenen Kantor. In dieser Beziehung sind die Reden zunächst kulturhistorische Dokumente, sie stellen eine Gattung von Ansprachen dar, die es im Schulleben heute nicht mehr gibt, wo der Gesangunterricht wohl überall im Nebenamt betrieben wird. In jener Zeit aber war der Kantor durch seine Betätigung als wissenschaftlicher Lehrer, durch seine Chorleitung in der Schule und in der Kirche zu allen möglichen feierlichen Gelegenheiten eine sehr gewichtige Persönlichkeit, und Leute wie Calvisius und seine Nachfolger bis J. S. Bach in Leipzig oder Joh. Crüger in Berlin beweisen, bis zu welcher Höhe sich dieser Stand erheben konnte. Nach einer anderen Seite hin sind solche Schulreden auch Quellen für die Musikgeschichte, zwar mehr untergeordneten Ranges, aber doch nicht ganz verächtlich. Sorgfältig vorbereitete Gelegenheitsarbeiten, die sie sind, geben sie ein Bild von den musikalischen Anschauungen und Forderungen ihrer Zeit und lassen einen Blick tun in die historischen Kenntnisse ihrer Verfasser und in die Ansichten, die sie von der Musik und den Musikern der Vergangenheit sich gebildet hatten [1]).

1) Der Einfachheit halber führe ich die im Text behandelten Reden, die übrigens zum Teil noch nicht bekannt sind, hier gleich alle an:

a. Heinrich Bunting: *Oratio de Musica recitata in schola Goslariana, cum fieret introductio novi Contoris . . . Sebast. Magii . . . autore Mag. H. B., ecclesiae Goslar. Superintendente.* Magdeburg 1596.

b. Petrus Eichmann: *Oratio de divina origine atque utilitate multiplici . . . artis Musicae. Habita pro more antiquitus recepto in Schola Stargardensi a P. E., Cantore Stargard.* Stettin 1600.

c. Christian Rose: *Dissertatiuncula de Musicae artis (non omnigenae, sed Vocalis) laudibus et usu praecipuo; Neo-Ruppini . . . instituta a Chr. . . R. . . ibid. Rectore, cum . . . Cantorem novum solenniter praeficeret.* 1656.

Zunächst muß man sich allerdings durch einen argen Wort- und Redensartenreichtum hindurcharbeiten und muß auch einen großen theologischen und mythologischen Wust mit in Kauf nehmen. Denn die Grundanschauungen, die zutage treten, tragen natürlich durchaus das Gepräge des ganz unter theologischer Aufsicht stehenden humanistischen Unterrichtswesens. So sehr, daß selbständige Ansichten über den Ursprung und Pflege der Musik einfach nicht zu erwarten sind. Darauf kam es der Zeit auch überhaupt nicht an, sie betrachtet vielmehr das Material, das ihr vorlag, vor allem, ja völlig unter dem Gesichtpunkt: was besagt das für die Macht und die Wirkung der Musik? Ihr Einfluß auf den körperlichen Zustand und die seelische Stimmung der Menschen, das ist es, was die Leute damals interessierte, und was sie nicht genug preisen können. Dazu auch ziehen sie die ganze Bibel und das klassische Altertum heran.

Selbstverständlich, daß die hohe Kunst von Gott herstammt. Eichmann (fol. D ff.) beweist das sehr ausführlich, wobei denn freilich als starkes Argument u. a. zum Vorschein kommt: angelos suos fecit Musicos, und daß kein Körperteil prudentius aut mirificentius gebildet sei als die Organe, die für Musikausübung bestimmt seien[1]). Der sonst sehr verständige Moller (S. 31) versteigt sich sogar dahin, sich einem Ludov. Vivaldus anzuschließen, der Christus den summum musicum nennt, »cui Genethliacum sub coelo cecinerunt Angelicae turmae, qui et ipse post coenam hymnum cecinit«. Da wundert man sich denn auch nicht, wenn Eichmann (fol. D) auch die Frage ernsthaft erörtert, daß doch wahrscheinlich auch Adam »in sudore vultus sui, inter operas et labores huius mundi« sich an einer »cantilena sacra« ergötzt habe und ebenso alle Menschen vor der Zeit Tubal's. Denn mit diesem beginnt die durch die Bibel belegte Musikgeschichte, und nun treten da die Sänger des Alten und Neuen Testaments in langer Reihe auf: Moses, David, Salomo, Deborah, Maria, Simeon usw. Dann aus dem klassischen Altertum: Apollo, Pan, Amphion, Linus, Arion, Orpheus, Timotheus, Pythagoras, Lykurg, Thales usw. Staunen muß man nur über die Kenntnisse der antiken Literatur, die hier deutlich werden; lassen die Reden doch die alten Schriftsteller, fast möchte ich sagen, vollzählig aufmarschieren und führen sie, wenn sie sie nicht zitieren, wenigstens mit einigen kurzen Bemerkungen an. Und dieser ganze Aufwand an Wissen dient ebenso wie die vielen anderen Anekdoten lediglich dazu, die Macht der Musik zu illustrieren. Natürlich gibt es auch hier bei verschiedenen Rednern gleiche Er-

d. Joh. Heinzelmann: *Oratio introductoria de Musica colenda, rec. a J. . . H. . . Gymn. Berl. Rect. sub inaugurationem. . . Dn. Martini Klingenbergii, Münchenbergensis Marchici, hactenus Strausbergae Cantoris. . .* Berlin 1657.

e. Petrus Stamm: *In pium . . . Dn. Joh. Geo. Ebelingium, Gymnasii Carolini Professorem et Musicum nec non uxorem eius . . . studiosam Gymnas. Carol. iuventutem hortatur P. . . St. . . Halberstad., eiusdem Gymn. Prof. Ord.* Stettin (1676).

f. *Rector Academiae Lipsiensis Honori ultimo. . . Dn. Sebastiani Knüpferi, Philologi eximii Musicique celeberrimi, Chori item Musici Directoris et Cantoris ad D. Thomae . . .* (16. Oct. 1676.) Eitner gibt sie umgekehrt als Rede Knüpfer's für den Universitätsrektor.

g. *Joannis Molleri orationes duae inaugurales, quarum prior de exiguo discentium profectu . . . d. 22. Dec. 1648, posterior De Musica eiusque excellentia, in introductione novi Cantoris d. 3. Jan. 1667 Francofurti ad Viadrum habita; nunc vero . . . ab ipsius filio M. Jacobo Mollero . . . in lucem editae.* Frankfurt a. O. 1681. Der neue Kantor war Nicolaus Kühnel, an Stelle von Jacob Arnd.

Alle sieben Reden sind mit einer ganzen Reihe von Abhandlungen und Dissertationen musikalischen Inhalts in einem Sammelbande der Berliner Königlichen Bibliothek vereinigt. (Sign.: B. Diez 4° 2899.)

1) Als Beispiel beschreibt er die fistula trachaea arteria, die wie ein Musikinstrument gebaut sei mit orificium, lingula, utriculus.

zählungen, wie die Sagen von Orpheus, Arion und von dem Sänger Timotheus, der Alexander den Großen in Raserei versetzte und wieder besänftigte. Einiges Selbständige bringt z. B. Eichmann: eine Sage von Klytemnästra (fol. G. 4)[1]), vom Kaiser Theodosius (G. 2v)[2]) und eine Geschichte von einem Herrn Bouslaus von Hassenstein (H v)[3]).

Größeres Interesse beanspruchen die Reden, wenn sie auf geschichtliche Tatsachen eingehen, die wir noch nachprüfen können. Von eigentlicher Musikgeschichte ist natürlich keine Rede, dazu waren auch Schulreden nicht der Ort. Immerhin macht doch Bunting (1596) den Versuch, das was er an großen Musikern der Vergangenheit kennt, systematisch zu ordnen; mit welchem Erfolge, werden wir später sehen. Einen Namen wird man von vornherein erwarten können, das A und O aller älteren Musikpraxis und -theorie, nämlich Guido von Arezzo. Die Zeit vor ihm liegt im Dunkel, und selbst über die Griechen findet sich neben jenem mythologischen Kram nur selten etwas. Denn eigentlich nur Heinzelmann (A 4v) beschäftigt sich damit, freilich auch er nur vorsichtig mit »dicitur« und »legitur«:

so über Pythagoras als Erfinder der »consonantiae« und über den Gebrauch der Musik bei Mahlzeiten und als Unterrichtsgegenstand. Bei Euklid fühlt er sich sicherer: Da braucht er nur die Kapitelüberschriften aus dessen Abhandlung aufzuzählen.

Dann kommt er über die gerade nur genannten Boethius und Beda auf Guido zu sprechen, den er richtig auf den Anfang des XI. Jahrhunderts ansetzt. Das ist deswegen zu betonen, weil z. B. Eichmann (D 4) Guido »circiter annum 1350« annimmt, »tempore comitis Schwarzburgensis«, und Rose sogar um 1404 (B 3). Letzterer leistet sich damit freilich nur einen »richtigen« Sextanerfehler in der Übersetzung seiner Vorlage, statt 1044[4]). Über Guido's nähere Lebensumstände äußert sich keiner bis auf Moller (C 4v), der Guido's oder Guitmundus' Blüte unter Konrad II. (1024) und Heinrich III. (1039) ansetzt und hinzufügt, er sei ex Monacho S. Leufredi apud Ebroicenses Normannos Ordinis S. Benedicti Ecclesiae Romanae Cardinalis et Episcopus Aversanus factus. An Schriften habe er 3 libros adversus Berengarium de corpore et de sanguine Domini in Eucharistiae sacramento sowie 2 libros ad praesulem Theobaldum de Musica verfaßt. Leider sind aber die Notizen in dieser Zusammenstellung wertlos, da sie zwei Namensvettern Guido miteinander verwechseln[5]).

Schließlich erfahren wir von Guido's und anderen musikalischen Handschriften etwas gelegentlich der Gedächtnisrede auf Knüpfer (fol. 3): Dieser nämlich, führt

1) »ea stupranda non potuisse potiri Aegistum adulterum, nisi occiso prius Citharoedo, cuius cantu in pudicitiae officio fuerit retenta marito absente«.

2) Die Antiochener hätten den aufgebrachten Kaiser durch den Gesang eines Kinderchors zu Tränen gerührt.

3) Hassenstein hätte, als Gesandter nach Konstantinopel unterwegs, bei Adrianopel einen Hirtenknaben deutsch singen hören und ihn aus der heidnischen Gefangenschaft befreit.

4) Geo. Gumpelzhaimer: *Gymnasma de exercitiis Academicorum. — ed. I. M. Moscherosch.* 1652. p. 135: *circa annum millesimum quadragesimum quartum.*

5) Vgl. Migne: *Patrologia series latina* Tom. 141, Spalte 377f, und M. Falchi: *Studi su Guido Monaco.* 1882, S. 20f. Die Nachricht von dem Guido aus Ebreux stammt aus des Gerh. Joh. Vossius: *de scientiis mathematicis* pag. 95, die theologische Schrift teilt ihm Trithemius: *de illustr. Benedictis cap.* 318 zu. Moller hat beide Notizen vereinigt, ohne aber der Unterscheidung beider Guido's, die schon Trithemius selbst vornimmt (II, 80), sich anzuschließen.

sie aus, excussit praeter grande illud Musurgiae Kircherianae opus Musicos Graecos a Meibomio illustratos, Guidonem item, Boetium et Bernonem (quorum manuscripta in Bibliotheca Paulina extantia in suos sibi usus transcripsit) Jordanem, aliosque plures Musicam ex ipsis veluti cubilibus expromentes. Handschriften des Boetius und Berno sind noch heute in der Pauliner-Bibliothek, nicht aber solche Guido's; vielleicht ist demnach das quorum des zitierten Satzes nicht mehr auf Guidonem zu beziehen.

Guido's Bedeutung als Lehrer und Verbesserer des Musikunterrichts wird nur ganz allgemein gestreift, doch hören wir natürlich von der Solmisation und auch von Weiterbildungen dieser Lehrmethode.

Eine hübsche Anwendung der sechs Silben erwähnt Rose (B 3) in den Versen[1]):

Quur adhibes tristi numeros cantumque labori?
Ut relevet miserum fatum solitosque labores.

Eine siebente Silbe *bi* nennt Moller als von Erycius Puteanus hinzugefügt: *bi* in *ci* verwandelt würde in seiner Schule (Frankfurt a. O.) gelehrt; er scheint davon aber nicht sehr erbaut zu sein[2]). Auch die Bocedisationsreihe findet Erwähnung, bei Heinzelmann (A 2v), der sie wohl aus seines Schulkollegen Joh. Crüger Schrift darüber näher kannte[3]).

Nächst Guido spielt Lassus in der Anschauung und Kenntnis aller Redner die größte Rolle. Die Zeit zwischen beiden wird in der Hauptsache nur durch eine kurze, aber interessante Notiz beleuchtet. Moller bezeichnet nämlich Dunstaple einfach als Erfinder der Figural- oder Mensuralmusik, die dann weiter von Dufay und Binchois gepflegt worden sei[4]). Damit sind wir auf den Spuren einer Ansicht von der Bedeutung jenes Engländers und dem Zusammenhang der niederländischen Schule mit ihm, die erst in neuester Zeit wieder durch genauere Bekanntschaft mit den Werken namentlich des erstgenannten Meisters Platz gewonnen hat.

Lassus muß, nach der Art zu urteilen, wie er angeführt wird, ein außerordentliches Ansehen in jener Zeit genossen haben, während z. B. Palestrina auch nicht einmal nur genannt ist. Uns interessiert vor allem ein Fall, wo ein Zug aus Lassus' Leben erzählt wird. Die Rede auf Knüpfer (fol. 2v) hebt hervor, Lassus wäre von Karl IX. nach Paris berufen worden, um durch seine Musik das nach der Bartholomäusnacht sehr unruhige Gewissen des Königs zu besänftigen. Sandberger[5]) nennt W. C. Printz 1690 als Verbreiter dieser Nachricht. Sie wird aber in der genannten Rede wie etwas Bekanntes erzählt, und da überdies, wenn auch nicht an dieser Stelle, so doch nur wenig später, Lansius zitiert wird, d. h. dieselbe Quelle wie bei Printz, so geht daraus hervor, daß schon einige Zeit vor Printz jenes Mißverständnis in bezug auf die Notiz des Lansius im Umlauf war, das auch

1) Die aus *Abraham Buckholcerus Chronologia*, zum Jahre 1044, stammen. Vgl. Migne a. a. O.

2) Moller fol. D: quod extremum (scil. bi) quam ingeniose ab aliis in Ci mutatum et in nostram scholam receptum sit, aliis qui maiorem harum rerum nacti sunt intelligentiam relinquo iudicandum.

3) Joh. Crüger: Kurtzer vnd verstendtlicher Unterricht, recht vnd leichtlich singen zu lernen ... Auff besondere newe, vnd dieser Örter vngebräuchliche art, durch die 7 Musicalische wörtlein Bo ce di ... Berlin 1625.

4) Moller fol. Dv: qui figuralem seu mensuralem Musicam quae nunc celebris est, ante annos vix ducentos invenit, Dunstaplus quidam Anglus, deinceps a Gallis Dufay et Binchoio excultam et illustratam ....

5) Sandberger: Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Lasso I 1894, S. 62.

Sandberger erwähnt[1]), daß also Printz an der Verbreitung dieses Irrtums unschuldig war.

Von Lassus' Kompositionen wird wenigstens eine angeführt[2]), die Musik zu einem Epigramm von Hinr. Ranzow: *Qua ratione meos ulciscar quaeritis hostes?* Mit Recht, fügt Eichmann hinzu, wird sie von der studierenden Jugend geliebt und gern gesungen. Daneben werden genannt von Joh. Eccard: »Der Musick Feind seint Ignoranten« und von Gregor Lange: »Einsmals in einem tiefen Thal« (Eichmann fol. E und fol. I). Die Musiktheorie ist mit Glarean, Ornithoparch und Mersenne vertreten. Auch Männer, die nicht Musiker von Beruf waren, kommen zu Wort, so Luther mit einem Brief an Senfl[3]) oder Luther's Freund Mathesius über »Josquin a Press«[4]); Melanchthon (bei Eichmann G v), Rollenhagen und Georg Sabinus (bei Rose B und B 4 v) liefern Lobsprüche auf die Musik. Von fast oder ganz unbekannten Musikern werden u. a. zwei Blinde genannt: Ludwig Broomann, ein Belgier, gest. 1597, und ein Johannes Fernandus[5]).

Diesen Einzelnamen stehen verschiedentlich ganze Reihen von Musikernamen zur Seite, Listen, welche die Kapazitäten der Tonkunst aufzählen und uns so einen weiteren Blick in den Anschauungskreis ihrer Verfasser gestatten. Darunter findet sich einmal, in Bunting's Rede (1596), der Versuch einer systematischen Musikgeschichte, dargestellt in einem Katalog der berühmtesten Musiker, kirchlicher wie profaner, und man muß es diesem Katalog lassen, daß er eigenartig ist.

Zuerst die Musici ecclesiastici: Jubal, Tubalkain, der Patriarch Joseph, Moses, seine Schwester Maria, Josua, Deborah und Barak, Gideon, Jephta, die israelitischen Weiber, David, Salomo, Josaphat, Elisa, Nabuchodonosor d. Gr., Judith, Maria, Zacharias, Gregor d. Gr., Guido von Arezzo, Robertus Carnotanus, Johannes Fernandus, Luther. Damit bricht er ab; für sein Jahrhundert, sagt Bunting: Tempus mihi deficeret. Dann die Profanmusiker: Apollo, Philammon, Linus, Orpheus, Pan, Timotheus, Stentor, Alexander d. Gr., Sokrates, Nero, Arion, Soliman der Türkenkaiser, Mahomet.

Bei den anderen Rednern werden solche Listen nur gelegentlich angeführt, und dann beschränken sie sich auch auf die musikalischen Größen ihrer und der kurz vorhergehenden Zeit.

So werden an Theoretikern mit Boethius noch Franchinus, Gaffurius und Faber Stapulensis (bei Bunting A 4 v), an Praktikern Josquin, Lassus, Vincentius und Hendel (Moller F v) zusammengestellt oder auch: Goudimel, Lassus, Senfl, Josquin (Rede auf Knüpfer fol. 2). Ebenda werden zitiert als Musiker, nicht schlechter als Guido und Jodocus Pratensis: Ausländer: Lassus, Clemens, Morales, Benedictinus, Obrecht, Crequillon, Manicurtius, Canis; Deutsche: Daser, Lechner, Aichinger, Hasler, Ekard, Zangius, Regnard, Reiner, Demantius, Walliser.

Man sieht, es geht ein bißchen bunt durcheinander, ganz unbekannte, wie Manicurtius und Canis, sind mit Größen zusammengestellt, und an historische Ordnung ist gar nicht zu denken. Das würde man dem Redner nicht weiter übel nehmen: er hätte eben nur zitiert, die ihm gerade einfielen; aber seinen

1) Sandberger a. a. O.: Lansius hatte gesagt, daß Karl IX. bei der Musik Tröstung fand, und daß er Lasso an seinen Hof berief.

2) Eichmann fol. H 2 f.

3) Rede auf Knüpfer fol. 2.

4) ebenda fol. 2 v: Justus von Preß, das kleine Jostlein gereth in die Schrifft und gute Psalmen und fügt nicht allein die lautende Stimme zuvor unerhörterweise ineinander, sondern reimt auch die schönsten Texte zusammen.

5) Broomann bei Moller D 3, Johannes Fernandus bei Bunting C 2 v.

Vorlagen[1]), aus denen er sie übernommen hat, stellt es kein gutes Zeugnis aus. Dagegen hat sich Heinzelmann (Bv) doch wenigstens eine chronologische Reihenfolge einzuhalten bemüht.

Er führt nach Guido an: Franco, Tinctorius, Gaffurius, Jac. Faber, Zarlinus, usque ad celeberrimos recentiores, Italos scil., Monteverde, Merula, Pesentius, Cornetti, Sabbatinus, Rovetta, Romuald Honorius, Minozzi, Fontei, Hor. Tarditus, Al. Grandi, Scaranius, Chinelli, Frescobaldi. Quibus tamen nihilo cedunt Gravissimi suavissimique Germani, Orlandus, Vulpius, Hieron. Praetorius alii et Compositione apud Hamburgenses nobilissime merens adhuc celebris Schützius (ut Scheitium, Scheiniumque et alios sicco pede praeteream) nosterque nulli secundus antiquiorum Italorumque nisi modo regii ad Musicam Regalem requisiti deessent sumptus, Dn. Crügerus . . . (letzterem, seinem Schulkollegen, macht er eine sehr tiefe Verbeugung).

Noch mehr als oben bei der Leipziger Rede wird man hier über die Fülle kleiner Meister, besonders unter den Italienern, sich wundern, während Männer wie Palestrina oder die Gabrielis gar nicht existiert zu haben scheinen. Man darf aus solchen Gelegenheitsreden wohl keine weitgehenden Schlüsse ziehen, aber eigentümlich bleibt das Bild immerhin[2]). Und noch eins ist bemerkenswert, bei den Deutschen das Auftreten Schütz's, dessen Bedeutung, von den anderen Rednern gar nicht erwähnt, hier nur für Hamburg in Anspruch genommen wird. Daß Schütz mit dieser Stadt Verbindung gehabt hat, ist bei seinen Reisen nach dem Norden anzunehmen und durch seinen Besuch bei Rist[3]) sogar so gut wie sicher. Aber es bleibt auffallend, daß Heinzelmann sich gerade diesen Umstand aus des Meisters Leben zur Erwähnung ausgewählt hat.

Eine Umschau, ob nicht auch über die musikalische Praxis jener Zeit oder überhaupt über rein musikalische Fragen etwas gesagt wird, fördert wieder einiges Interessante zutage.

Um mit einer Kleinigkeit zu beginnen, so macht Rose einmal (Bv) die hübsche Bemerkung, daß die »philosophi« trotz allen Grübelns über »illud humanae vocis artificium«, wie sie nämlich so leicht beweglich, so klar und so umfangreich sein könne, nur dahin gekommen seien, daß sie »cum admiratione prolapsi desierunt in stuporem«, und es habe sich noch keiner gefunden, der das Lachen erklärt hätte, »quid sit sibilus ille et alphabetum quoddam vocis humanae«. Wer aber nun eine Erklärung von Rose selbst erwartet, ist schwer enttäuscht: er zieht sich einfach auf den Gemeinplatz des »Bonum naturae« zurück. Vom deutschen Gesang scheint Rose wenig zu halten, denn er macht sich folgendes Wort eines Franzosen zu eigen[4]):

---

1) Opmeyer: *Chronologia* fol. 162.
Lansius: *Consultatio pro Germania* p. 43.

2) Die Vermutung täuscht wohl nicht, daß Heinzelmann diejenigen Komponisten anführt, die von seinem unter Joh. Crüger's Leitung stehenden Schulchore am meisten gesungen wurden, und wir hätten dann in jener Liste ein Zeugnis für Crüger's Geschmack.

3) Vgl. Wilh. Krabbe:. Joh. Rist und das deutsche Lied. Diss., Berlin 1910. S. 18 f.

4) Guillaume de Salluste Seigneur du Bartas: *La seconde sepmaine*, französisch und deutsch 1622. Zweiter Tag, Teil 3, V. 607: Nous chantons, le Tuscan semble à peu pres béller, Pleurer le Castillan, le Tudesque hurler.
Allerdings fügt Rose hinzu: Quod vero elogium num ad veritatis limam probari possit judicent alii. — Bartas gibt übrigens ebendort Teil 4 V 711 ff. folgenden merkwürdigen Vergleich:

Die schwermüthige sucht | winter und erd dergleichen |
Der stimm | so gehet sacht und nidrig | sich vergleichen.

Frantzosen singen recht: Welschmann blecken vermeint |
Der Deutsch heult wie ein Wolff: Der Spanier gleichsam greint.

Er ist direkt in mittelalterlichen Anschauungen befangen und verabscheut jeden, der Musik nicht zu frommen Zwecken treibt[1]): Der Teufel holt ihn höchstselbst (C 2).

Was den Gesang betrifft, so steht da die Verzierungsfrage im Vordergrund. So erzählt z. B. Moller (E 2) eine charakteristische Geschichte von Josquin: er habe einen Sänger, der colores seu coloraturas anbrachte, die Josquin nicht selbst dazu komponiert hatte, vor dem ganzen Chore heftig angefahren: Tace tu asine, quare addis coloraturam; si mihi ea placuisset, inseruissem ipse! Die Absicht dieser Anekdote, die Abneigung der Komponisten gegen die Verzierungssucht der ausübenden Künstler zu illustrieren, wird noch unterstützt dadurch, daß Moller sie mit heftigen Ausfällen gegen denselben Fehler einleitet und fortsetzt[2]). Einen Genossen findet er hierfür in Eichmann (G 3v), der aber zugleich spezielle Fälle heranzieht.

Er gibt z. B. bestimmte Vorschriften über Beobachtungen von Halbtönen; gegen Ende eines Stückes solle überhaupt »nemo de suo aliquid affingat, ne propter *κακοφωνιαν* cantus melodia turbetur«; und dann: cantione absoluta reliquae omnes voces pariter consilescant: Bassus tamen longiuscule protrahi potest«, eine Praxis, welche die Organisten heute beim Orgelspiel noch ausüben. »Daneben«, sagt Eichmann weiter: »Gesangk wil haben: Audientz, Stath, Stimmen, Treffen, Choral, Fugen, Lust, Wein vnd gute Cantores«[3]).

Endlich finden wir in den Schulreden gelegentlich noch eine Materie berührt, die man darin eigentlich nicht erwartet, nämlich Volksmusik. Auf Trink- und Liebeslieder hatte, wie wir sahen, schon Rose seinen Abscheu gelenkt. Moller (E 3v) berichtet, nach Bodin[4]) als Gewährsmann, daß fast alle cantus ac moduli der Gallier, quibus etiamnum rustici summopere delectantur, der jonischen oder lydischen Tonart angehörten (quem Musici quintum et septimum appellant), d. h. also in Dur ständen. Daß dann weiter in derselben Quelle die verweichlichende Kraft gerade der beiden genannten Tonarten hervorgehoben wird, ist ein Zeichen der Zeit. Für eine besondere Gattung von Volksliedern entpuppt sich schließlich Bunting's Rede (fol. E) noch als nützlich: er führt eine ganze Reihe cantiones de rebus bellicis, Kriegs- und Heldenlieder an: »De Maximiliano I^mo Caesare et Erico seniore

---

Der weisse schleim | der Herbst | zusampt deß wassers feucht |
Gleicht dem Tenor | so gleich nach der Richtschnur fortschleicht.
Der Frühling | das geblüth | die lufft man ähnlich spüret
Der stimm | so bund gemahlt | sich krümmet und verirret.
Choler | sommer und fewer | werden all durch die seit |
So straff gezogen an zum hellsten klingt | bedeut.

1) »Artem musicalem insulse transformari in bovinam scil. asininam voci ferationem, namentlich bei compotationes nocturnae diurnaeque«. Er spricht von Cantillatores vagabundi et rusticales derisores munerum divinorum. »Sunt qui ad lasciviam et insanos amores suos turpiter hac arte honorabili abutuntur: ad quos proxime accedunt impudici quidam Poetastri et spurcissimi Autores alii . . ., quos, certum est, Diabolum ipse rapere contra Naturam . . .«

2) Moller E 3: ut usu postea venit et fieri nunc assolet, dum quilibet sibi Organista propriam applicationem et quilibet symphonista suam fantasiam . . . affingit . . .

3) Auch sonst ist seine Rede mit praktischen Lehren durchsetzt: z. B. fol. G 4: Die Schüler sollten nicht a statt o, e statt u und i singen, sollten nicht pleno ore et stentorea voce sicuti boves et asini clamant usw.

4) Bodin: *De republica lib.* 4 *cap.* 2.

Brunsvicensium duce, de captivitate Francisci I. Gallorum regis in praelio ad Ticinum, de bello inter Johannem Episcopum Hildesiensem et illustrissimos Duces Brunsvicenses, de rebus bellicis inter Carolum V. Caesarem Ducesque protestantes, de acerrima pugna ad pagum Sivershusium etc.« Es ist wieder bezeichnend genug, daß Bunting diese Gesänge nur nebenbei als Beispiele für den Nutzen der Musik anführt (zur vierten seiner sieben utilitates musicae: encomia Heroum).

Damit dürfte wohl ungefähr alles berührt sein, was die Schulreden an musikwissenschaftlich Interessantem bieten. Der Zufall hat sie zusammengestellt und hat uns damit gleichsam Stichproben aus den Anschauungen des 17. Jahrhunderts geliefert, die sich über fast die ganzen hundert Jahre erstrecken. Untereinander verglichen, stellen sie eine Entwicklung der Gattung Rede dar, nicht nach der formellen, wohl aber nach der inhaltlichen Seite. Man spürt, wie sich die Anschauungen erweitert und die positiven Kenntnisse, welche die Grundlage der Reden bilden, im Laufe der Zeit vermehrt haben. In dieser Hinsicht ist fast jede dieser orationes ein Individuum für sich und hilft den Abstand erklären von Moller's Rede von 1681 zu der 85 Jahre früher gehaltenen Rede Bunting's.

Berlin. **Kurt Fischer.**

A New Type of Vocal Music.

At the "Hallé" Concert, Manchester, on Jan. 25, 1912, a work by Granville Bantock was given, under his conductorship, for the first time. Bantock, born 1868, now Professor in Birmingham University, and Principal of the Birmingham and Midland Institute of Music, is a composer who has identified himself with the most recent movements in English music, and is best known by his remarkable setting of "Omar Khayyám" — Fitzgerald's version,—(Part I Birmingham Festival, 1906; II Cardiff Festival, 1907; III Birmingham Festival, 1909), which is only one of many instances of his interest in oriental themes. His latest work, "Atalanta in Calydon", is described on the title page of the score as "A Choral Symphony for unaccompanied voices, in four movements". The text is taken from the four great choric odes in Swinburne's tragedy of the same name (published in 1864) on the subject of Meleager's love for Atalanta, the maiden who destroys the wild boar of Calydon, and the tragic fate which as a consequence overtakes him, his mother, and his brethren. The odes are of more general application than the incidents of the drama, and may be followed without reference to the latter. The first Ode is a rejoicing over the passing of winter and the approach of spring; the second describes the making of man, the mingling of good and evil, of joy and sorrow, which characterises human nature; the third (only one stanza of which is set) deals with the passion of love, its purity and innocence; and the fourth, which recalls in spirit the passionate complaint of Job against his Maker, is a declaration of defiance and revolt against the gods. In this section too some stanzas of the original poem have not been utilised by the composer. The moods intended by the composer are described in a note prefixed to the score, in which he makes this novel suggestion:—"as there could appear to be no reason why the lighting of a concert-room in the future should not be similar to that employed

on the modern stage, the following colour effects are likely to afford a wider appeal to the senses, whenever this work is performed. Part I. Green lights; suggesting the lines of early spring. Part II. Dim, misty grey lights; suggesting the eternal void. Part III. White lights, changing to rosy pink; suggesting the purity and innocence of love. Part IV. Red lights; suggesting the spirit of defiance and revolt". Probably such effects will rarely be attempted, for, even if practicable, they will be stigmatised as "theatrical"; but, regarding the matter without prejudice, there seems no reason why, in principle, the eye should not assist the ear in preparing the mind for a sympathetic reception of a musical work whose object is to reproduce certain moods.

The four movements into which "Atalanta" is divided are obviously suggested by those of a symphony. First we have an opening allegro, with its first and second subjects, followed by sections corresponding to the development, recapitulation, and coda of a symphony. This is for male voices only. The second portion, which is for mixed voices, corresponds to the slow movement; the third, for female voices, is an Intermezzo, brief, and lighter in character; and the finale, in which the whole chorus is again employed, is not only the longest movement, but the biggest in scale and weightiest in character.

Before considering Bantock's method of handling his chorus, it may be premised that his practical experience of the wonderful advance in choral executive technique — the direct result of Competition Festivals, of which Morecambe, Blackpool, and Kendal afford the most striking instances, — has had a marked influence on his style, and has revealed to him possibilities of vocal composition which are in advance of anything hitherto attempted in choral music. Other influences may be detected, — the part-songs of Cornelius, for instance, — but in its main characteristics the composer's style is quite his own, and may be found in his earlier works like "The Time Spirit", "The See Wanderers", and of course "Omar Khayyám".

The score is nominally "in 20 parts", but this is simply for convenience of disposition, and must not be taken to imply any such Gargantuan polyphony as is found in the old types of choral music. The number of actual parts employed varies according to the necessities of the situation, but will rarely be found to exceed eight, and the entire force, as employed in Parts II and IV, may be resolved into (a) a six-part double chorus, (b) an eight-part double chorus, and (c) a six-part chorus. Part I is set for four groups, each consisting of (a) tenors, (b) baritones and (c) basses; Part III for four groups of (a) sopranos, (b) mezzo-sopranos, and (c) contraltos. The composer's purpose in thus grouping his voices is not intricate polyphony, but rather contrasted masses of tone. His mastery of orchestral effect has no doubt inclined him to take a suggestion from an orchestral score, and, without in the least attempting so futile a task as to make voices ape instruments, he has grouped them after the fashion of the wood, brass, and strings in an orchestra. In this way, and by giving the several movements to different combinations of voices, he has done all that is possible to avoid the monotony of tone colour that must characterise a purely vocal work which takes some 40 minutes in performance. He has been least successful in overcoming this difficulty in the first Part, for the male voices alone have a dull, heavy effect which soon palls on the ear; while the third Part, for female

voices, besides being brighter in quality, is too brief to become at all monotonous, and may be compared with a short scherzo for wood-wind. By using the various sections of the choir antiphonally, by piling one upon another in a strongly wrought climax, and by giving them passages carefully contrasted in character; the composer has succeeded in giving a greater variety and subtlety of colour, and achieving a wider range of expression, than one can call to mind in any purely choral work of anything like equal dimensions, and it would hardly be going too far to assert roundly that he has produced a type new to music. The work is of exceptional difficulty, and the performance by the Hallé Choir was not flawless, but it gave evidence of very careful preparation, and enabled one to form some idea of the originality and impressiveness of the music, especially in the last movement, which attains a very high level of grandeur and dramatic force.

Leeds. **Herbert Thompson.**

Zu Umlauf's Singspiel: »Die Bergknappen«[1].

Aus der Umgebung der »Entführung aus dem Serail« und etwa noch dem »Doktor und Apotheker« ein weiteres Werk der ersten Zeit des Wiener Singspiels bequem zugänglich zu machen, wird man nur begrüßen können. Daß die Wahl auf Umlauf's »Bergknappen« fiel, begreift sich besonders daraus, daß mit diesem Stück das deutsche Nationaltheater in Wien (1778) seine Tätigkeit eröffnete. Der Versuch glückte, und so hat man den »Bergknappen« direkt eine »Entführung aus dem Serail« zu verdanken, Grund genug, diesem Singspiel-Einakter einen Platz in den Denkmälern einzuräumen. Die historische Bedeutung der »Bergknappen« ist jedenfalls für alle Zeiten gesichert.

Auch sonst ist es vom historischen Standpunkt aus lohnend, sich mit derartigen Werken näher abzugeben. Wenn irgendwo, so kann man an den ersten Wiener Singspielen das Wesen einer Übergangszeit glänzend studieren, und da mit dieser Bezeichnung im ganzen ein starker Mißbrauch getrieben wird, so ist die Beschäftigung mit einer wirklichen Übergangszeit auch von allgemeinem Interesse. Das Wesen einer solchen wird in erster Linie bestimmt durch die Vermengung ganz verschiedener Stile, was in gewissem Sinne zu einer sehr großen Stillosigkeit führen muß. Wenn eine einfache, ja primitive Kunst sich mit Elementen, Formen und Ausdrucksmitteln einer hochentwickelten Kunst mischt, und zwar derart, daß beide Kunstarten in einer gewissen Unordnung nebeneinanderstehen, so gibt dies das eigentliche Kennzeichen für eine Übergangszeit. Jede einfache, aber mit produktiven Kräften arbeitende Kunst[2] hat das Bestreben, sich im künstlerischen Sinn weiterzubilden und allmählich höhere Kunst zu werden, im Gegensatz zu dieser, die das umgekehrte Bestreben, immer wieder Elemente einer primitiven Kunst aufzunehmen, eventuell wohl haben kann, aber nicht notwendig zu haben braucht und meistens, wenn nicht ein direkter Rückschlag erfolgt, auch nicht hat. Dieser Prozeß auf seiten der einfachen Kunst kann auf zwei Arten erfolgen, auf dem der ganz allmählichen Entwicklung, aber auch durch ein eruptives Eindringen höherer künstlerischer Stilarten in diese einfache Kunst. Das ist beim

---

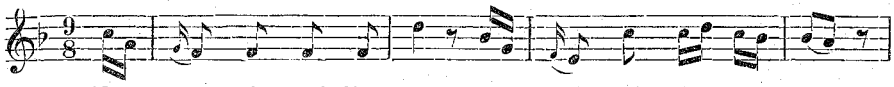
1) Ignaz Umlauf: »Die Bergknappen«. Ein Originalsingspiel in einem Aufzug. Dichtung von Paul Weidmann. Bearbeitet von Robert Haas. Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich. Unter Leitung von Guido Adler. XVIII. Jahrgang. Erster Teil. 36. Band. Wien, Artaria & Co., 1911. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.) ℳ 12,—.

2) Diese Produktivität geht z. B. der heutigen Operette ab, die denn auch abseits der Entwicklung steht und gewissermaßen ein tierisches Dasein führt, da sie eben keinen Drang nach irgendwelcher höheren Entwicklung hat.

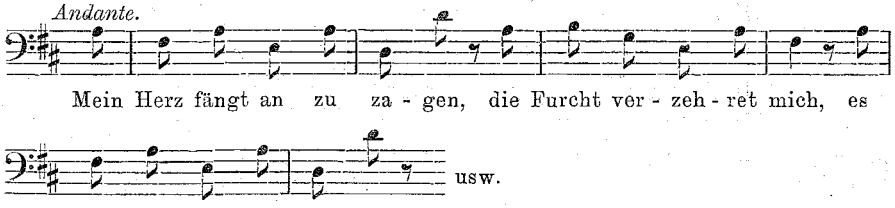
Singspiel, besonders dem wienerischen der Fall, das in unmittelbarer Nähe einer hochausgebildeten Kunst entstand, bzw. sich entwickelte. Den sich daraus ergebenden Stilvermengungen und Stillosigkeiten nachzugehen, gehört denn auch bei Betrachtung solcher Singspiele zu den ersten Aufgaben einer historisch-ästhetischen Kritik[1]).

Man wird bei solchen Untersuchungen immer wieder die Erfahrung machen können, daß sich an Werken kleinerer Talente weit besser der objektive Tatbestand studieren läßt, als an solchen großer Talente. Findet bei diesen an und für sich ein — unbewußter — Ausgleich zwischen den heterogenen Stilformen insofern statt, als das ganze Werk aus einer einheitlichen Persönlichkeit heraus entsteht, so macht sich zudem noch das Bestreben bewußt geltend, das Niedrige, Gewöhnliche zu veredeln und dadurch das Ganze der primitiven Kunst zu entheben, ein Hauptgrund, außer dem der Gewöhnung — denn gewöhnen kann man sich an Stillosigkeiten —, warum, wenigstens heute, auch ein Werk wie die »Zauberflöte« nicht stillos wirkt[2]). Bei Werken kleinerer Talente fehlt diese innere »persönliche« Einheitlichkeit, und so sind Publikationen derartiger Werke in »Denkmälern« direkt notwendig.

Betrachten wir, wenigstens teilweise, die Stufenleiter der verschiedenen Stile in den »Bergknappen«, die als treffliches Beispiel für ein buntes Stilgemisch gelten können. Am interessantesten ist die unterste und oberste Sprosse, und wir wollen denn auch von unten herauf steigen. Es sind dies vornehmlich zwei Stücke, der erste Teil des Duetts Nr. 9 (S. 66), der ein Lied ist, und die Arie Nr. 12 (S. 83). Das erste Stück singt der Liebesheld des Singspiels, Fritz, nachdem sein Mädchen, das von einem grausamen Vormund und zukünftigen Mann zur Strafe nachts über an einen Baum gebunden wurde, befreit worden ist: Nun ist sie endlich mein, sie soll mein Abgott sein, das größte Glück auf Erden wird mir durch sie gegeben. Hier der Anfang der Melodie:



Das zweite Stück singt der Vormund, als er aufs äußerste durch den Spuk, der mit ihm getrieben wird, indem statt des schönen Mündels die häßliche alte Delda vor ihm steht, erschreckt und erschüttert worden ist: Das Herz fängt an zu zagen, die Furcht verzehret mich, es sind der Hölle Plagen, die Liebe rächet sich. Hier wieder der Anfang der Melodie:



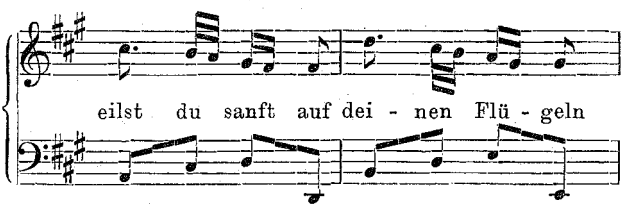
1) Diese Ausführungen sind, was immerhin bemerkt sei, geschrieben worden, bevor mir G. Adler's Buch über den musikalischen Stil in die Hände kam.

2) Wenn ein Zeitgenosse über die »Zauberflöten«-Ouvertüre urteilte: Mozart hat da gelehrt tun wollen, so fußt diese Stilkritik auf einer an und für sich ganz richtigen Beobachtung. Erschiene heute die »Zauberflöte«, d. h. ein Werk, das so heterogene Kunstelemente anwendet, so ließen sich die Kritiker mit Namen nennen, die über die Stillosigkeit des Werkes zeterten.

Ist es nötig, die Musik in ihrem Verhältnis zu Text und Situation zu charakterisieren? In beiden Stücken ist die Musik nicht nur im Ausdruck denkbar verfehlt, sondern auch, kurz gesagt, Bänkelgesang. Wenn darauf aufmerksam gemacht wird, daß die beiden Texte ohne Schädigung des »richtigen« Ausdrucks ganz gut vertauscht werden können, so genügt dies zur Charakteristik der hohes Liebesglück und Höllenangst wiedergebenden Melodien. Wie ist dies aber zu erklären? Wir haben hier unzweifelhaft einige Typen der Wiener Posse vor uns, die schon vor Gründung des Wiener Singspiels in den unteren Regionen des Volkes bestanden hat[1]) und heute, trotz Operetten, immer noch in Wien wie in anderen großen Städten fortbesteht. Man muß solche Volkssänger schon beobachtet haben, wie sie durch übertriebene Mimik und ebensolche Gesten einen Text mit einer Melodie wie besonders von Nr. 12 völlig sinnentsprechend zur Darstellung bringen können, die lustigste Melodie läßt sich ganz sentimental geben und umgekehrt. In der Kunst haben diese Verdrehungen nur als Parodien eine gewisse Berechtigung. Daß solche Umlauf nicht zu geben beabsichtigte, liegt auf der Hand, — aber um den Anschluß an den wienerischen niederen Lokalton war es ihm direkt zu tun. Das ist, nebenbei gesagt, auch einer der Gründe, warum das norddeutsche Singspiel in Wien keinen Fuß fassen konnte. Sollte schon einmal das stark populäre Prinzip, wie es in den Hiller'schen Operetten so stark hervortritt, einen Faktor bilden, so wollte man in Wien mit seiner bodenständigen »Volkslyrik« derartige Melodien, die Kinder leichter Launen, um in Lessing's Erzählerton zu sprechen, schon selbst »gedrechselt« haben.

Diese niedere »Volkslyrik« hat in Wien bis in unsere Zeit eine große Rolle im Volk gespielt[2]). Es unterliegt auch sicher keinem Zweifel, daß der Erfolg der »Bergknappen« auch hierauf beruhte. Nicht nur in Mozart's »Entführung«, sondern auch in den Singspielen Dittersdorf's trifft man diesen niedrigen Ton — von seiner verfehlten Dramatik abgesehen — nicht an. Wie sich Mozart mit ihm abzufinden wußte, zeigen die Papageno-Partien. Auch Delda's Lied Nr. 6 (S. 41) wird man dieser Gattung zurechnen dürfen, nur fällt hier das Kriterium der Situation weg, da es sich um ein eingeschobenes Lied handelt, das gerade so gut fehlen könnte.

Auf einer höheren, und auch reinlichen Stufe steht indessen das Trinklied Walchers (Nr. 3) und Sophies Lied (Nr. 19): »Hoffnung, Labsal aller Müden«, das man die Krone des ganzen Werkes nennen kann. Das ist ein Lied, wie es, abgesehen von seiner warmen, südlichen Melodik, ein echter Liedkomponist der Berliner Schule dieser Zeit für eine Liedsammlung nicht schöner hätte schreiben können. Die weiche Stelle im zweiten Teil:



gehört zu den Lieblingswendungen der damaligen besseren Musikwelt. Auch textlich zeigt sich das Lied nicht unberührt von der Sprache wirklicher Dichter. Dem

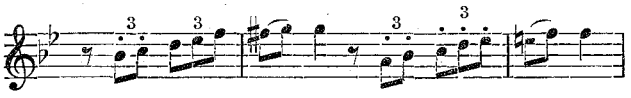
1) Die Literatur über die Wiener »Stegreifkomödie«, die sehr stark mit Musik arbeitete, stellt das Vorwort von Robert Haas zu dem Band wohl ziemlich vollständig zusammen. Anmerkungen S. XXIII f.

2) Man hat ihr in neuester Zeit eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt durch Herausgabe der von der Stadt Wien subventionierten Sammlung: Wiener Lieder und Tänze. Hrsg. von E. Kremser. Wien, 1911. Man kann in dieser sehr verdienstlichen Sammlung den Wiener Lokalton, so er einem nicht ohnedies mehr als bekannt ist, bequem studieren, wenn die Lieder zwar nur dem 19. Jahrhundert angehören.

Trinklied fehlt zwar alle und jede Charakteristik. Wie und daß man einfache Lieder dem Charakter der sie singenden Personen anpassen kann, hat ja wohl überhaupt erst Mozart in dem Moll-Liebchen-Lied des Osmin gezeigt. Ein Umlauf hätte gerade hier in diesem Trinklied ganz gut getan, den Ton des Wiener Volkslieds anzuschlagen, hier hätte er, da es sich um kein Situationslied handelt, immerhin hingepaßt, und man hätte dann wenigstens ein recht drastiches Lied erhalten. Auch das Einleitungsduett des Liebespaares kann man zu dieser besseren Liedmusik zählen.

Der Kritik der verschiedenen Arientypen gehen eine solche der Chöre voraus, besonders von Nr. 7 (S. 44) und Nr. 16 (S. 102). Beide werden von den Bergknappen gesungen, sind aber in ihrem ganzen Charakter und Ausgestaltung grundverschieden. Der erste einzig über die Worte: »Auf Brüder singt muntere Lieder, schon läßt sich der Schlummer hernieder«, ist in verschiedener Beziehung interessant. Man steht hier einem Text gegenüber, den ein damaliger kritischer Komponist mit Ärger und Hohn beiseite gelegt hätte, mit dem Bemerken zum Verfasser, daß er von Musik auch nicht das geringste verstehe. Wo soll ein Komponist den Text fassen? Es handelt sich um eine Abendmusik. Der Schlummer sinkt hernieder, die »Brüder« sollen aber frische Lieder singen. Ein solches Lied zu schreiben, ist ein Ding der Unmöglichkeit, und was Umlauf daraus gemacht hat, grenzt dem Sinn nach ans Alberne. Umlauf weiß nicht, auf welche Seite des Textes er das Gewicht legen soll, auf das »Frisch« oder den »Schlummer«, er tut deshalb beides, und zwar so undiszipliniert, daß die »frischen Lieder« bald ganz elegisch klingen, die »Schlummerpartien« aber so etwas wie herausgebrüllt werden. Ein heutiger Kritiker des Werkes hob diesen Chor wegen seines »deutschen« Charakters besonders hervor. Wenn das Vorrecht privilegierter Dummheit in der Opernmusik des 18. Jahrhunderts spezifisch deutsch ist, dann mag es damit ja seine Richtigkeit haben. In unmittelbarer Nähe eines so scharfen Kopfes wie Mozart[1]) können derartige Sinnlosigkeiten nicht ohne Kritik passieren. Zugleich weisen sie auf das Textelend hin und lassen ersehen, daß selbst die Schöpfung des deutschen Singspiels schwer hielt, wenn es gebildeten Ansprüchen genügen sollte.

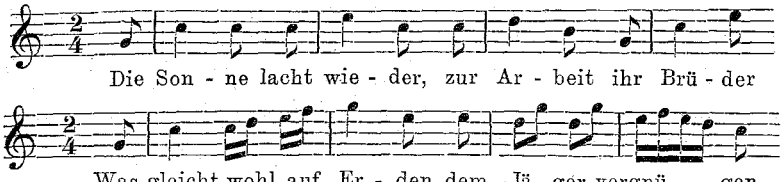
Aber auch sonst ist der Chor eine besondere Nummer. Er gehört im Orchestersatz zu den feinst ausgeführten Stücken des Singspiels, d. h. er tut für einen einfachen Arbeiterchor viel zu viel. Man hört da Zwischenspiele über ganz subjektive, feinziselierte Motive wie:



Wenn die Bergknappen einem heutigen besseren Männerchorverein angehörten und wochenlang an einer Ständchenmusik geprobt hätten, sie würden kaum ein so feines und künstlich nuanciertes Lied zum Vortrag bringen als unsere Bergknappen. Nebenbei bemerkt, Umlauf wagt noch keinen Männerchor zu bringen, wie ihn das Stück verlangt, sondern er schreibt den Chor für gemischte Stimmen.

Völlig anderer Natur ist der andere Chor der Bergknappen: »Die Sonne lacht wieder, zur Arbeit ihr Brüder«. Hier herrscht ein derart schlichter und dabei forscher, ja feuriger Volkston, daß man einen der Vorläufer der zündenden Jägerchöre eines Weber vor sich hat. Man halte nebeneinander:

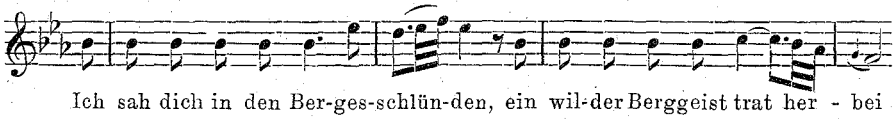
1) Es ist auch gerade Mozart, dessen Musik nebst seinen kritischen Äußerungen über derartige Fragen — besonders das Verhältnis des Textdichters zum Musiker — den Untergrund für die hier geübte Kritik abgibt. Nebenbei bemerkt: Etwa 40 Jahre vor den Bergknappen hätte ein Musiker den gerügten Text ganz gut brauchen können; er hätte ihn in sauberer dreiteiliger Form angelegt: die Satzhälfte mit den munteren Liedern hätte einen fröhlichen ersten, die mit dem sich niedersenkenden Schlummer einen getragenen zweiten Teil des Chores ergeben, und dann wäre der erste Teil wiederholt worden.



Es ist dies ein urwüchsig frischer Volkston, der z. B. einem Mozart fremd ist. Am meisten Einheitlichkeit weisen immerhin noch die Arien auf, wenn es auch verschiedene Arten zu unterscheiden gibt. Die relative Einheitlichkeit begreift sich aus dem teilweise direkten Anschluß an die italienische Opernmusik, sowohl formell wie thematisch. Es geht aber auch hier bei einem Manne wie Umlauf nicht ohne ganz derbe Stillosigkeiten ab, da er ganz kritiklos die Mittel einer auf einem ganz anderen Grunde — besonders auch textlich — gewachsenen Kunst übernimmt. Das stärkste Beispiel bietet hierfür Sophies heftige Arie Nr. 8 (S. 59): »Himmel, hör jetzt meine Bitte«, die in einem für das Singspiel und die betreffende Person denkbar übertriebenen, hier ganz bombastisch wirkenden Theaterstil gehalten ist. Eine verlassene Medea oder Dido kann sich in keinen gespreizteren Tonfolgen ergehen wie dieses einfache Mädchen. Soweit es sich indessen bei solchen Arien um Ausdrucksmittel der opera seria handelt, erübrigt sich ein näheres Eingehen an dieser Stelle, notwendiger erscheint es aber, an einigen Beispielen auszuführen, wie man an manchen dieser Arien die den alten Typus der Arie zersetzende Wirkung der Buffooper deutlich erkennen kann. Sie besteht darin, daß, in strengem Anschluß an den Text, im Verlaufe der Arie eine ganze Reihe neuer Motive eingeführt werden, ein Prozeß, der neben einer Reihe von Gründen auch auf einer Wirkung des begleiteten Rezitativs beruht. Umlauf verfährt vom rein musikalischen Standpunkt hierin im ganzen mit Glück und mit einem ersichtlichen Talent fürs Charakterisieren, so wenig irgendwie seine Mittel etwa original sind. Aber man wird auch hier sofort fragen müssen, was im dramatischen Sinne erreicht wird. Das ganze Verfahren hängt mit der Textfrage zusammen, beruht u. a. in der Einführung von Arientexten erzählenden Inhalts. Man betrachte sich da z. B. Fritzens Arie Nr. 14 (S. 95). Fritz erzählt, um ihn noch mehr zu erschrecken und vollends gefügig zu machen, seinem bereits von anderer Seite geängstigten Widersacher einen »schrecklichen« Traum:

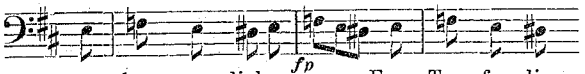
Ich sah dich in den Bergesschlünden,
Ein wilder Berggeist trat herbei,
Er strafte dich für deine Sünden,
Ich hörte schon dein Angstgeschrei.
Gleich stürzten Felsen auf dich nieder,
Zermalmten deine starren Glieder.
Was denkst du von der Träumerei?

Das Naheliegendste ist, diesen Text mit Ausnahme des letzten Frage-Verses ganz einheitlich zu komponieren, wie es die frühere Zeit auch getan hätte, und zwar als grimmiges Stück zum Fürchtenmachen, was ja auch der Zweck Fritzens ist. Zudem hatte diese Arie als eine Steigerung der ihr vorangehenden von Delda zu wirken, wenn Walcher wirklich noch heißer gemacht werden sollte. Aber von dieser rein dramatischen, ungebrochenen Auffassung des Textes wie der Situation ist Umlauf weit entfernt. Sein Fritz fängt ganz traulich an, er hätte, wie der Anfang zeigt:



auch von der Begegnung mit einer holden Fee erzählen können, und im echt dramatischen Sinne ist dieser Anfang auch ganz verfehlt, da Umlauf, wenn er einen stillen Anfang wählen wollte, ganz versäumt hat, ihm irgend einen Schauer mitzugeben. Die Schreckensschilderung geht denn auch erst bei der vierten Zeile, wo von den stürzenden Felsen die Rede ist, an, wirkt aber lange nicht kräftig genug, um wirklich einen Eindruck machen zu können. Umlauf holt dies nach, indem er den Mittelteil der Arie nochmals über den ganzen Text — ohne die letzte Zeile — komponiert, und zwar fast ganz als Schreckmusik. Nachher setzt dann aber die trauliche Musik wieder ein, sodaß die Schreckenswirkung nivelliert wird.

Bei der ganzen Anlage interessiert in erster Linie der psychologische Vorgang. Umlauf will offenbar ein Entwicklungsstück geben, sein Fritz soll dem Alten allmählich heiß machen, auch soll in der Arie möglichst viel vorgehen, was am besten auf die Weise geschieht, daß man ganz ruhig anfängt und von hier aus steigert. Ob die Sache dramatisch stimmt, kümmert Umlauf nicht, wofür als Beweis aber noch ein Beispiel gegeben werden muß, die teilweise schon besprochene Arie Walchers mit dem Bänkelsänger-Anfang: »Mein Herz fängt an zu zagen« (S. 83) Die Arie ist ähnlich wie die eben besprochene angelegt, als ein mit immer neuen Motiven arbeitendes Steigerungsstück, und zwar, was sich hier noch klarer zeigen läßt, ganz ohne inneren Grund. Es handelt sich hier um ein Angststück von Anfang bis Ende, in welcher Art es auch jeder frühere Komponist gegeben hätte. Wer würde denn auch ahnen, daß der S. 165 zitierte Anfang der Arie nach anderen Klagemotiven in chromatische Heulereien auslaufen würde:

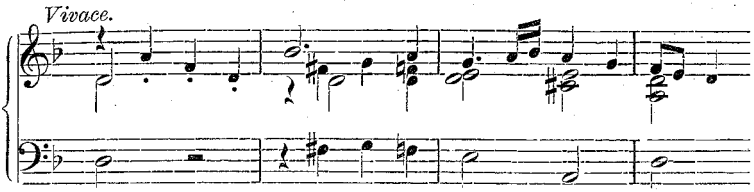


Dieses Verfahren gibt aber, wenn es wie hier angewendet wird, überhaupt zur Kritik Anlaß, denn mit Zurückgreifen auf den Anfang, der nur durch einen Karikaturvortrag musikdramatisch einigermaßen verständlich ist, wird hier die Steigerungsmethode ad absurdum geführt, da der geängstete Walcher plötzlich wieder als ein ganz gemütliches, schnurriges Subjekt vor uns steht. Der Fehler liegt natürlich an dem Anfang; die Anwendung derartiger, durch die komische Oper aufgekommenen Arienanlagen bedarf aber überhaupt geistiger Disziplin und scharfen psychologischen Verstands, und über beides verfügt Umlauf nicht. Der Historiker wird hier noch zu der Bemerkung veranlaßt werden, daß die Form der dreiteiligen Arie durch das dramatische Entwicklungsmoment ihrem natürlichen Zerfall entgegen gehen mußte.

Am meisten präsentiert den Typus der gewöhnlichen italienischen Arie die der Sophie: »Wenn mir der Himmel lacht« (Nr. 10, S. 70), ein endlos langes Stück bei nur ganz wenigem Text (4 Kurzzeilen); auch der Koloratur wird ein breiter Platz eingeräumt, ein Soloinstrument soll dem Ganzen eine höhere Weihe geben. Man halte diese Liebesarie mit Fritzens bereits behandelten Liebeslied in dem Duett Nr. 9 (S. 66) zusammen, um ersehen zu können, wie völlig verschieden Umlauf ähnliche Empfindungen wiedergibt: die Geliebte singt als Primadonna einer großen Oper, der Liebhaber wie ein Spaßmacher. Nebenbei sei immerhin noch darauf aufmerksam gemacht, daß man auch in anderen, italienisch (im Stil der opera seria) gehaltenen Arien der Einwirkung von Buffo-Elementen begegnet, so besonders in der Arie der Delda Nr. 11: »Ha, wie werd' ich einst mich rächen«.

Im gewissen Sinn ist aber das sonderbarste Stück die Arie Walchers Nr. 5 (S. 33): »Muß man nicht stets mit meiner Güte spielen« die oberste Sprosse in der Umlauf'schen Stil-Stufenleiter. Hier wird man plötzlich in eine ganz andere Zeit versetzt, nämlich in die Zeit eines Fux. Denn dieser herbe, einheitliche Ton, die selbständig geführten, mit Vorhalten arbeitenden Mittelstimmen, der streng geschäftige Baß haben mit der Opernmusik dieser Zeit nicht das geringste mehr zu

tun. Man könnte die Arie für eine von Fux oder Händel ausgeben, wenn sie nicht mit fortwährenden kurzen Kadenzabschnitten arbeiten würde. Der Anfang sei immerhin zitiert:



Um das Bild aus vergangenen Tagen vollständig zu machen, geht auch die Bratsche gewöhnlich mit dem Baß; die Harmonie würde etwa auch erst durch Cembalobegleitung vollständig werden, und man hat da auch das Gefühl, daß das Cembalo eingreifen müßte. Dieses »antike«, völlig akademische Stück singt die gleiche Person, die an anderen Stellen den niedrigsten Wiener Volkston anschlägt. Man sieht, das National-Singspiel sollte es möglichst allen recht machen.

Kommen wir hiermit zur allgemeinen Kritik. Es ließ sich wohl überzeugend nachweisen, daß in diesem ersten am Nationaltheater aufgeführten österreichischen Singspiel die allerverschiedensten Stilarten kunterbunt durcheinanderliegen. Lag es zwar nahe, daß das Wiener Singspiel sich sofort der Mittel der italienischen Oper bedienen werde, so war damit noch nicht gesagt, daß dies in so bunter Weise geschehen werde, wie es hier der Fall ist. Betrachtet man das Singspiel als Ganzes, so fällt, obwohl es sich nur um einen Einakter handelt, eine größere Mannigfaltigkeit an Stilformen auf, als selbst bei der »Entführung«. Mozart hat z. B. dem begleiteten Rezitativ einen nur ganz geringen Platz bewilligt, während Umlauf mit zwei großen Rezitativen aufgetreten ist (Nr. 17 u. 18). Hier angelangt, wird man sich denn auch die künstlerische Persönlichkeit Umlauf's etwas näher ansehen wollen. Das bereits Gesagte gibt diese Kritik von selbst an die Hand. Umlauf steht in dieser reichen Musikperiode den so mannigfaltigen Stilen fast wahllos gegenüber, wir glauben einen einfachen Mann vor uns zu sehen, den man in die Schatzkammer eines Königs führt, mit der Erlaubnis, er dürfe sich aus den Schätzen wählen, was sein Herz begehre. Und Umlauf greift herzhaft zu, nicht wie ein feiner Kenner, der nur das wählt, was mit seiner Persönlichkeit harmoniert, sondern wie ein derber, aufgeweckter Mensch, der wohl einen Blick fürs Kostbare und Brauchbare hat, aber noch mehr für die Quantität. Beladen wie Wagner's Fafner mit Schätzen ohne Zahl, schüttet er dann den ganzen Reichtum in einem bunten Durcheinander vor seinen Freunden, vor dem Publikum aus. Nicht, daß Umlauf etwa ein sorgloser, leicht drauflosschreibender Komponist wäre, im Gegenteil kann man den Bergknappen rein musikalische Sorgfalt nachrühmen, aber das muß betont werden, daß Umlauf jede höhere Stilkritik fehlt, daß er stärker von der Zeit getragen wird, als daß es ihm einigermaßen gegeben wäre, kritische Stellung zu ihr zu nehmen. Ich schließe dieser Kritik die von Mozart über Umlauf an, was um so eher geschehen darf, als sie in dem Vorwort zu der Ausgabe fehlt. Mozart schreibt in seinem Brief vom 6. Oktober 1781 in seiner einzigen Art:

Der Umlauf muß auch mit seiner fertigen Oper[1]) warten, die er in einem Jahr geschrieben hat. Sie dürfen aber nicht glauben, daß sie deßwegen gut ist (unter uns gesagt) weil er ein gantzes Jahr dazu gebraucht hat; diese Oper (aber unter uns) hätte ich immer für eine Arbeit von 14—18 Tagen gehalten, besonders da der Mann so viele Opern muß auswendig gelernt haben! und da hat er sich ja nichts als niedersetzen dürfen, und er hat es gewiß so gemacht, man hört es ja. Sie müssen wissen, daß er mich (c'est à dire auf seine Art) auf die höflichste Art zu sich invitirt hat, damit er mir seine Oper darf hören lassen, mit dem Zusatz: »Sie dürfen nicht glauben, daß es der Mühe werth sei, daß Sie es hören, ich bin nicht

1) Es betrifft dies das im Januar 1782 aufgeführte »Irrlicht«.

so weit, ich mache es so gut, als ich kann.« — Ich habe nach der Hand gehört, daß er gesagt hat: »Das ist gewiß, der Mozart hat den Teufel im Kopf, im Leib und in den Fingern, er hat mir meine Oper gespielt (die so miserabel geschrieben ist, daß ich sie selbst fast nicht lesen kann) als wenn er sie selbst componirt hätte.«

So scharf auch diese Kritik Mozart's ist, der Richtigkeit entbehrt sie im ganzen nicht. Die ironische Bemerkung, daß Umlauf tüchtig vom Gute anderer lebe, hat man auch auf den Stil im allgemeinen beziehen, derart, daß er eben nicht fähig war, die verschiedenen Stile zu einem einigermaßen organischen Ganzen zusammenzufassen. Sobald man sich dessen klar bewußt geworden ist und die vielen hübschen Einzelheiten der »Bergknappen« in diesem Sinne betrachtet, wird man auch nicht wünschen wollen, dieses Stück wieder der Praxis zugeführt zu sehen, wie es der Herausgeber tut. Wir zweifeln überhaupt an der heutigen Wirksamkeit des Stückes — hat heute doch schon die »Entführung« einen sehr schweren Stand —, wissen aber auch nicht recht, wem mit einer Aufführung wirklich gedient wäre. Das Werk fordert in so vieler Beziehung zur Kritik heraus, daß man, gerade auch im rein künstlerischen Sinn mit derartigen Ausgrabungen nichts Gutes erreichen kann.

Indem man aber das Werk gerade in negativer Hinsicht betrachtet und hier als Erstes seine Stillosigkeit hervorhebt, erkennt man in historischer Beziehung um so klarer auch die damit verbundenen positiven Seiten. Die Stillosigkeiten haben ihren Grund vornehmlich in der Überfülle der Anregungen, die einem Wiener Singspielkomponisten sich darboten, und der Wert der Publikation der »Bergknappen« besteht gerade darin, daß man an diesem Frühwerk klarer als an einem der allgemeiner bekannten Werke dieser Gattung ersehen kann, auf welch reichem Boden das Wiener Singspiel gegenüber dem norddeutschen aufwuchs. Weder Mozart in seiner »Entführung«, so unendlich viel reicher diese in anderer Beziehung ist als Umlauf's Einakter, noch auch Dittersdorf sind stilistisch so reich wie Umlauf in seinen »Bergknappen«. Erst die »Zauberflöte« faßt in herrlich geläuterter Weise alles zusammen, was Wien an Stilelementen zur Ausgestaltung des Singspiels darbot, und so ist auch dieses Werk eine Art Enzyklopädie dieser Gattung geworden. Ein Hauptgewicht hat man dabei auf die beiden Pole zu legen, das niedrig-populäre Element und, wie wir auch einmal sagen können, das gelehrte. Beide Elemente finden sich schon in den »Bergknappen« vor (in den Bänkelsänger-Anfängen der Nummern 9 und 12 und in der archaisierenden Arie), zwar sinnlos und an falscher Stelle, aber — die beiden Pole sind in aller Deutlichkeit vorhanden.

Der sorgfältigen Ausgabe hat Robert Haas eine breit angelegte Einleitung vorangeschickt, die die kurze Geschichte des Nationaltheaters — mit der sehr dankenswerten Statistik der Erstaufführungen — enthält und ferner, auf Grund eines reichen Materials, über das Wesen des Wiener Singspiels orientiert. Die Kritik der Texte ist dabei besser gelungen als die musikalische. Mit Umlauf beschäftigen sich die sehr fleißigen Ausführungen nur ganz kurz, sodaß der Versuch gerechtfertigt erscheinen dürfte, den Wert der Publikation einigermaßen auszuschöpfen.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

London Notes.

The pamphlet reviewed at Z. XIII, 109, Dec. 1911, deals incidentally with the M. E. Sachs "nineteen-note system" for which see Z. XIII, 100, Dec. 1911. That means 19 notes to the octave; notation and illustrative harmonium. The "Musical Association" of London was founded 25 years before this Society, for doing just what now constitutes the work of an International Ortsgruppe (with a yearly report-publication added). In its earliest days its meetings were taken possession of by two sets of zealots,

who occupied themselves respectively with harmony «roots" and with the mathematics of musical phonomena. The first of these two classes of authors have been discussed at Z. IV, 38, Oct. 1902, at Z. VII, 295, April 1906, and more particularly and exhaustively at Z. IX, 112-115, Dec. 1907. It may be permitted to dispose of them by repeating the following sentence:—"Analogy is barely explanation, and is never causation; it is not too much to say that the 'root' and 'generator' literature of the early-Victorian and mid-Victorian period shows men dealing with a matter quite beyond their mental powers, and producing a mountain of nonsense-writing which is almost unequalled in any department of thought claiming to be at all scientific." The mathematicians wrote on a much higher plane. Certainly a great deal of this kind of matter seems te be mathematics for mathematics' sake. All mathematicians do not show the compressed thought of a Helmholtz or a Stumpf. But the analyses made by applied mathematics are exhibitions at least of what is, as far as they go, incontrovertible, and in that sense to be respected. There is furthermore a vast deal actually to be said for that branch of this subject, which argues for pure intervals on nature's basis of simplicity of ratio. We live with equal temperament, and for practical reasons shall probably never be divorced from it. But we do not think in equal temperament. Nor do unaccompanied choirs or concerted stringed-instruments, which are able to indulge in some latitude, confine themselves at all to equal temperament. When a composer has conceived a work in his mind, and then plays it on a full-toned grand pianoforte, his first impression is undoubtedly one of shock and disappointment, as from a jangle of sounds. The reason is the above-named. And he is also confronted at every turn of his scriptory work with the problem of enharmonic relation. "Just intonation" researches are therefore not outside the pale of a musician's notice. The "Musical Association" has at its meetings discussed various predecessors of Sachs's "nineteen-note system". General T. Perronet Thompson (1783—1869) made about 1850 an organ with 40 sounds to the octave. R. H. M. Bosanquet, of St. John's College, Oxford, made about 1874 an organ with 48, and a harmonium with 53. By comparison, Sachs's present experiment is moderate.

The substantive part of the pamphlet states that Angel Menchaca of Buenos Aires has failed to accept a challenge to discuss his notation-system (see Z. XIII, 74, Nov. 1911) at Brussels or Antwerp. Menchaca gave his first public demonstration in the Escuela Sarmiento, La Plata, on 15th June 1902. His book is "Nuovo Sistema Teórico-gráfico de la Música. Breve, claro, científico y preciso en la representación del sonido. Igual para todas las voces y todos los instrumentos. Nuevo Teclado para Pianos, Armonios, etc. La Plata, 1904." He made his principal European demonstration in Paris at the "Sorbonne" (Paris University) on 9th December 1910, and this was reported in 13 pages of the French "Bulletin" of 15th January 1911. He brought it forward again at the London Congress in May 1911. He was in bad health while here, and perhaps he thinks that he has done demonstration enough. His work has nothing to do with experiments in temperament. On the contrary he is hostile to all scientific lucubration, and accepts the familiar 12 equidistant sounds of the octave (which he always calls docena), as absolutely fixed. What he has done is to invent a notation, or, under existing circumstances more properly speaking, a stenography. This

has nowhere yet been set out in English, and the following account may serve:——(a) A single horizontal line (he began with 3) replaces the stave. (b) A sign like a large pear-shaped semibreve (originating doubtless in the space between first finger and thumb when the tips meet) indicates, according to the way it leans, and according to its position above or below the horizontal line, this or that tone. The stalk end of the pear may point horizontally in two ways, to right or left; or it may at an angle of 45° point in four directions; this makes six clearly perceived variations. Situation above or below the horizontal line will double the number. The whole number will thus be twelve, one for each of the tones of the octave (docena). Author's descriptive names for the twelve tones are:—*la*, (*se*), *si*, *do*, (*du*), *re*, (*ro*), *mi*, *fa*, (*fe*), *sol*, (*nu*). The names in brackets are his additions to the familiar diatonic Guidonian. (c) A short horizontal line indicates a rest. (d) A heavy dot indicates, according to its position in the circumference of the pear-shaped note-sign, or on the upper or lower surface of the short horizontal, the time-duration of the note or rest. A normal duration, with two longer and six shorter, are thus provided for; total, nine. (e) A short and a high vertical line indicate, according to their position as attached to either end of the pear-shaped note-sign, the various pitch-octaves. The short vertical equals in size the greatest diameter of the pear-shaped note, and the high vertical is the double thereof. The short vertical, attached to either the stalk-end or the round (calyx) end of the pear, and pointing either up or down, gives four variations; the high vertical as many more. With an unmarked medium, this gives nine octaves, which are the utmost known to music. Author's names for these octaves (docenas) are: subprofunda, profunda, grave, baja, central, alta, brillante, aguda, sobreaguda. (f) Barring is done by punctuation. (g) There are one or two supplementary devices.——As a vehicle for denoting melodies or single parts, this stenography is more compressed than stave-notation. Even for transcribing such a thing as a full pianoforte piece, it is as two to three in the space occupied.——It is not to be expected that Menchaca, special-pleader, will give a candid account of the a priori prominence of the triad and consequent development of the fundamental diatonic scale; indeed he appears not to understand these things. But he shows a pretty wit in exposing the anomalies of the stave-notation and elements-nomenclature, the growth of ages, of which we are all aware; and the complete stenography which he has invented with his own hand is a marvel of ingenuity. Like many inventors, he has extravagant ideas about applicability. But stenography has its surprises. Without Tiro, Cicero's slave, we should never have possessed the immortal Orations and Treatises. Isaac Pitman's phonography (1837) revolutionized the newspaper world, and altered no one knowns how much of civilization. It is conceivable that the music-critic might use Menchaca staveless short-hand for noting down what falls on his ear at a concert. The system is certainly applicable to the type-writing machine, whereas the stave-notation is not. And so forth.——It is stated that the Argentine Government gave £ 1000 to Menchaca for his European tour. There is nothing ridiculous or to be ashamed of in that. Older Governments (not ours, alas!) give travelling money to those engaged in musical research. The vast undeveloped Argentina may not have been so very far wrong in patronising a clever inventor,—and giving itself an advertisement. What is £ 1000 to the democratic rulers of that enormous

Spanish-American quadrangle, 10 times the size of England, and extending N. and S. over 19 degrees of latitude?

Another ingenious mechanical invention shown to the London Congress was the "Black-board Tell-tale Harmonium", as it might be called, of Julius Woitinek of Posen. Neither has this been explained anywhere yet in English. The invention has the same general idea as the Russian calculating apparatus designed to help blackboard-teaching of arithmetic in class, in that it is an apparatus attached to the blackboard, operated by the teacher, and giving results visible to the eye. But in this case not only the eye, but the ear also, is appealed to, which constitutes the speciality of the invention. A choirmaster with blackboard and pointer teaching a class to read from notation, or to master the elements of music, cannot simultaneously use an ordinary harmonium to help the class by indicating the sounds. Here a sort of vertical harmonium is hooked on to the side of the blackboard itself; it is blown by the teacher's foot just as he stands, and either he or one of the class can when wanted depress such and such a key, which sounds such and such a reed-note. But the keys are really large-sized flange-tablets arranged like a ladder, and bearing conspicuously the names of their respective notes. Furthermore, they lie over a large-sized, five-lined painted stave, a prolongation of which can be made by chalk on to the blackboard itself. There are fifteen of these tablets, giving two octaves, G to G, at seven "natural" notes to the octave, with the top-final. A turn of the flange by a button sharpens four of the notes, and flattens three. Thus the following variants are available —$G\sharp$, $A\flat$, $B\flat$, $C\sharp$, $D\sharp$, $E\flat$, $F\sharp$. This gives the power of displaying all tonalities from *E* major (four sharps) to *E* flat (three flats). Again, the flange-tablets are so ingeniously constructed, that in the case of any of these tonalities they show visually where the greater interval (tone) and where the lesser interval (semitone) lies in the scale. The teacher has at hand in such an apparatus a ready means for illustrating by sound and sight numberless attributes of the scale and notation. It will be noted that the invention is an adjunct to the ordinary stave notation.

The tuning invention of Geremia Piazzano of Turin (see Z. XIII, 99, 107, Dec. 1911) should have a future. The rule-of-thumb tuners on equal temperament cannot really make it equal, and they still usually leave E major a harsh key. The great merit of the invention is, like Columbus's chipping of the egg-shell, its direct simplicity.

For spectacular amusement, London has been sitting lately at the feet of Berlin, the abounding energies of arch-régisseur Max Reinhardt having overflowed to this country. "Sumurûn" (an Arabian Nights dumb-show spectacle) at the Coliseum music-hall and Savoy theatre. "Oedipus Rex" (Sophocles tragedy-play, adapted by W. L. Courtney after the English translation of Gilbert Murray) at Covent Garden. "The Miracle" (dumb-show spectacle, with choral and orchestral music) at the vast Olympia building in West Kensington, since 23rd December 1911. —— As to the last, also called a "Mystery Spectacle", almost unstinted praise can be given to general spectacular design, mise-en-scène, acting, music, and all such detail. But the plot is, in plain English, detestable. With a view to sensational effect, there have been combined a forcibly dramatic presentation of the equivalent of William Hogarth's "Harlot's Progress" (1733), and an exploitation of the most sacred mysteries believed in by at least half the Christian world. If

only a few look below the surface so as to see these things, still one cannot build on sand, and a plot directly hostile to good taste or sound ethics (which you will) must work its own condemnation. —— Here is the plot, as far as there is patience to describe it. A vast "cathedral" on the banks of the Rhine contains a cure-working statue of the Madonna and Child. This edifice is not, as one might reasonably suppose, in charge of Deans, Canons, and other male persons, but of an Abbess and nuns. Furthermore "time has left its mark" on the Abbess, and she hands over the keys of the cathedral to "a young and beautiful nun, the elect of the entire convent". The keys open no postern-gate, but doors 120 feet wide; let that however pass in the name of stage-exigencies. A mailed knight is outside the cathedral, intent on abduction. Likewise a "Spielmann", or wandering minstrel. According to one semi-official account, the latter was conceived originally as representing "Fate", that convenient abstraction when other things fail. As played at any rate, he was simply a Mephistofeles bringing about and then rejoicing over each successive disaster. The nun appeals to the Madonna-statue for her freedom, aud getting no answer snatches the Holy Child in anger from the statue's arms. The Holy Child disappears, with a clap of thunder. She then admits the knight, and this pair, the nun who is about to commit the greatest crime open to her sex and faith, and the man who is conspiring thereto, kneel to the Madonna and offer up their prayers. The pair depart. The great doors close of their own accord. The "Miracle" then occurs. The Madonna-statue comes to life, steps down, and puts on the discarded vestments of the nun. The Abbess and her train enter. They are at first alarmed to see the statue gone, then rejoiced to find that the Madonna has become their fellow-nun,—about which they are under no delusions. They then apparently go about their ordinary duties as before. —— The next section of the drama, though called Intermezzo. is really its largest and principal part. Hogarth's "Progress" had 6 scenes; this has 7, representing 7 years. According to the portentously silly and schoolgirl-like official "Story of the Miracle", the Spielmann "ever speeds the nun to deeper darker life and myriad murkish ventures". In the last scene the Spielmann causes the ghosts of the nun's numerous paramours to file past her. She is worn out by this time, and has an infant in her arms. The infant dies. She seeks sanctuary in her former home, the "cathedral", and places the dead infant at the feet of the Madonna-statue, which has just resumed its place. The statue stoops and the infant becomes the —— But enough! The programme ends (throwing this in apparently to slake the consciences of the English audience), "Was it a dream?" —— The poet-dramatist who drafted the germ at least of this representation is Karl Vollmöller, author of various fine plays, and the German translator of Gabriele D'Annunzio. It is impossible to credit him with a tenth part, if with any, of the clumsy absurdities (some of them repulsive) which are mentioned above. There is evidence in his own hand that he originally sketched the plot, as a direct legend certainly and not as a dream, but still portraying a supreme act of divine mercy in terms of the utmost discretion and reverence. It is not known who is responsible for the subsequent vulgarization. Let who will fit on the cap! Max Reinhardt, the producer, was born in 1873, and has at the Berlin "Kleines", "Neues", and "Deutsches" theatras, also with "Kammerspiele", displayed his revolutionary genius; England owes him a

debt for the production and gorgeous mounting in Berlin some 7 years back of many Shakespeare plays. The composer has been Engelbert Humperdinck (b. 1854), and it is to be feared that the rehearsals and London influenza brought on his present illness. It is said that the commission was offered to Richard Strauß, but that he was too busy; he would never have submitted to the exacting demands of such a scenario. Ernst Stern, art-decorator of the "Deutsches", has designed the costumes and make-up of all the 2000 performers; and, to judge by the results, and especially by his most spirited illustrative pictures, is a man of powerful gift. The orchestra-conductor was first Oscar Fried, conductor of the Berlin Gesellschaft der Musikfreunde, then Gustav Holländer, Director of the Berlin Stern conservatorium. The chorus has been trained by E. van Straaten, a Dutchman living in London. Hermann Dernburg was architect for the "cathedral". The local authorities have been F. H. Payne (Managing Director of Olympia) and C. B. Cochran (business manager).——Among the chief initial outlays were:—Costumes £ 12,500, Scenery and properties £ 8000, Moveable mountain £ 800, Excavation for the "trap" £ 1690, Iron frame-work for cathedral doors £ 1250, Electric installation £ 4500, Use of organ £ 1000; Total £ 29,740. The weekly salaries have been:—Principals £ 800, Chorus of five hundred £ 1200, A thousand minor players £ 1725, Orchestra of two hundred £ 950, Boys and Girls £ 115, Girl dancers £ 175, Total £ 4965. These salaries for an 8-weeks' run come to £ 39,720. Thus the problem of a profit is difficult.——Maria Carmi, an Italian, as the Madonna, has with her truly extraordinary beauty and grave grace set the seal upon the whole performance. Max Pallenstein of Vienna (since replaced by an Englishman) created the Spielmann with consummate actor's act. Natacha Trouhanowa, the Russian mime-danseuse of Paris (since replaced), did as much by the nun; a part requiring in this vast arena a great fund of physical endurance. The life-like drill of the multitudes, the unconventionality of the pantomime, the consistent mediaeval costumery, the large-scale stage-craft, the splendid lighting, all these, especially in combination, have exceeded in effect anything before known in England. Humperdinck's music is in the lighter parts vivacious and original; in the choral parts somewhat conventional; in some developed sections, as for instance at the nun's review of dead lovers, masterly and highly impressive. Richard Strauß would not have been content without a more original "death-motive". But in short in an application of the art for which there is no real precedent, Humperdinck has done himself the utmost credit.——In estimating a final impression, one must unfortunately revert to the import of the whole. Fact or dream, the thing presented was repellent and reprehensible. And if a nun did have such a bad dream, the least she could do was to say nothing about it.

London. C. M.

Sommaire de la Revue musicale mensuelle S. I. M.

(Numéro du 15 Janvier 1912.)

La Musique et le Chant des Oiseaux, par L. de la Laurencie.

Les récents travaux de MM. Voigt et Hoffmann attirent à nouveau l'attention sur une multitude de problèmes esthétiques se rattachant à l'étude du chant des oiseaux; ceux-ci ont ils une conception nette du »motif«, et ne peut on trouver chez eux quelques velléités d'écriture thématique, quelques modulations embryon-

naires, sinon un instinct bien net de la composition. Enfin, leur chant peut il être transcrit en notation musicale, et quel emploi, plus ou moins justifié, en ont fait les grands compositeurs, depuis Pasquini et Daquin, jusqu'à Humperdinck et Wagner.

Les étapes d'une découverte acoustique, par **A. Sizes.**

Après avoir exposé quelques unes des contradictions théoriques, qui selon lui sont la cause du malentendu existant actuellement entre musiciens et acousticiens, M. Sizes développe une nouvelle théorie de la résonnance des corps sonores, théorie par laquelle tout son serait accompagné d'une série d'harmoniques inférieurs aussi bien que supérieurs; le son fondamental ne serait donc que celui qui domine, au milieu d'un ensemble de manifestations vibratoires extrèmement complexes.

L'Opium et la musique, par **J. Laporte.**

Opinions de MM. Mariotte et Roussel sur l'Opium considéré comme source d'inspiration musicale.

Notizen.

Das VI. deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft findet in Breslau am 15. bis 17. Juni d. J. unter Leitung von Prof. Dr. G. Dohrn statt.

Frankfurt a. M. Hier gedenkt man ein großes geistliches Musikfest in der zirka 12000 Personen fassenden städtischen Festhalle in der Charwoche (3. bis 5. April) abzuhalten, an dem besonders Mahler's 8. Sinfonie und Bach's Matthäuspassion zur Aufführung gelangen. An den Aufführungen beteiligen sich etwa 2000 Mitwirkende; außer dem Frankfurter Cäcilienverein wirkt die Amsterdamer Gesangsvereeniging der Maatschappij tot Befoordering der Toonkunst mit, deren Dirigent W. Mengelberg das ganze Fest leitet.

Händel's Jephta in der Bearbeitung H. Stephani's ist in mehreren Orten, in Gnoien (Mecklenburg) und Augsburg zur Aufführung gelangt und wird auch in Leipzig (philharmonischer Chor) aufgeführt werden.

Hildesheim. In der Andreaskirche sind u. a. verschiedene Werke von Schütz aufgefunden worden; es ist indessen noch nicht bekannt, ob es sich um unbekannte Werke handelt.

Liège (Lüttich). Die von Dr. Dwelshauvers gegründete und geleitete *Société Bach* (2. Jahrgang) hat schon eine Reihe Konzerte mit vorzüglich Bach'schen Werken veranstaltet, das letzte Konzert war weltlichen Kantaten gewidmet; zum Vortrag kamen *Non sà che sia dalore*, und der Streit zwischen Phöbus und Pan in französischer Übersetzung als le depit de Phébus et de Pan.

Leeds. At a concert given by the Leeds Quartet on January 10 a work was produced by a composer whose name has probably never before appeared in an English Programme. Riccardo Pick-Mangiagalli is an Italian, born in 1882, who received his instruction at the Milan Conservatoire, and, if one may judge by his name, is of that mixed origin which has produced some very distinguished Italian musicians in recent times. He has settled down in Vienna, and has produced a series of works which show that he desires to be regarded as a serious composer; symphonic works for pianoforte and orchestra, a violin and pianoforte sonata, much music for the pianoforte and for the violin, and a fairy opera being among them. His String Quartet in G minor (op. 18), which was played on this occasion, is a composition displaying a thorough technical equipment, poetic fancy, and a distinct measure of originality. It is in three movements, "Nocturne", "Arietta", and "Epilogue", and the titles, no less than the treatment, suggest a freedom of thought which however never approaches licence. The Nocturne answers its description perfectly; it is a piece of tone-painting which is remarkable for its suggestion of atmosphere; vague, impalpable, yet by no means formless,

and in mood reminding one at times of passages in the second act of Tristan,—an observation which must not be taken to imply any degree of plagiarism, for the resemblance is only in feeling. The Arietta charms one by its artlessness, and here the composer's Italian birthright is expressed in its delicate melodic charm, which is however as free from commonplace as it is from effort. Tremendous energy characterises the Epilogue, and here we have themes from the opening movement which are transformed by being, as it were, brought into the strong light of day, while the melody of the Arietta is also recapitulated, and so the threads of the whole are drawn together and a satisfying conclusion to the work is wrought. It is not often that a work of such consistent charm, and one besides so well suited to the idiom of the string quartet, serves as the medium of introduction to an entirely new composer, and even the remembrance of many disillusionments will not prevent one from looking forward with interested anticipation to the composer's future works. Herbert Thompson.

Musikalische Feiern anläßlich des 200. Geburtstags Friedrichs des Großen sind recht zahlreich abgehalten worden. Besonders kann auf das Programm der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin hingewiesen werden: Friedrich II. Sinfonia zur »*Serenata fatta per l'arrivo delle Regina Madre a Charlottenburgo rappresentata per la prima volta in 4. d'Agosto*« 1747. Drittes Konzert in *C*dur für Flöte und Streichorchester. C. H. Graun, Arie des Montezuma: »Niemals möcht' ich mich bemühen« aus der gleichnamigen Oper. J. A. Hasse, Arie des Segestes: »*Sento a dispetto*« aus *Arminio*. J. S. Bach, Trio aus dem »Musikalischen Opfer«. Fünf Gesänge mit Klavieranlage von Sperontes (»Ich bin nun wie ich bin«), K. F. Hurlebusch (»Etwas lieben und entbehren«), V. Herbing (»Die beiden Wächter«), J. Ernst Bach (»Die Bienen«), P. Schulz (»Trallyrum larum, höre mich). P. E. Bach, Konzert in *d* für Klavier und Streichorchester (Denkmäler, Bd. 29/30). — Ähnlich, nur etwas kleiner, war die Feier angelegt, die von Prof. Abert an der Universität in Halle veranstaltet worden war. Außer dem Trio aus dem »Musikalischen Opfer« kamen Lieder von Graun, Quantz und Ph. E. Bach und das Konzert in *g* von Friedrich II. zu Gehör. Da in diesem Konzert zugleich auch das neugeschenkte Cembalo einem weiteren Kreise zugeführt wurde, so kamen außerdem einige Solostücke für Klavier zum Vortrag (Couperin und J. S. Bach, 1. Präludium und Fuge aus d. W. Kl. I), gespielt von H. Abert. — Das Programm des Leipziger *Collegium musicum* findet man auf S. 69 dieses Jahrgangs.

Der Verein für die Geschichte Berlins feierte den Geburtstag mit der Aufführung des Schäferspiels *Il re Pastore*, dessen Musik Friedrich II. mit Quantz komponiert hat. Die szenische Aufführung des Stückes, in dem Merkur, der Spreegeist etc. mit menschlichem Zubehör auftraten, fand im Theatersaal der kgl. Hochschule statt. — In Pr.-Friedland hat der kgl. Seminar- und Musiklehrer Heinrichs ein 5. Konzert des Chorgesangvereins dem Programm insofern einen friederizianischen Charakter gegeben, als die Werke der Zeit Friedrichs entstammen: Zwei Kantaten von Bach (»Wie schön leuchtet«, »Wachet auf«), Chor aus *La clemenza di Tito* von Hasse, ein Konzertsatz von Mozart und zum Schluß große Bruchstücke aus Sacchini's Oedipus in Kolonos (der zweite Akt vollständig).

Neu aufgefundene Kantate von J. S. Bach. Aus Kopenhagen geht uns die Kunde zu, daß in der dortigen Kgl. Bibliothek von dem Cand. phil. Martiensen ein schönes, gut erhaltenes Bach-Autograph (4 Blätter Folio) mit einer *Cantata a voce sola* (Sopran) mit Streichern, Oboe und obligater Viola aufgefunden worden sei, mit dem Text: Mein Herze schwimmt in Bluth, weil mich der Sündenbruth, in Gottes heiligen Augen zum Ungeheuer macht.

In der Ausgabe der Bachgesellschaft ist diese Kantate nicht enthalten, es müßte sich denn um ein Stück innerhalb einer Kantate handeln, was nachzuforschen die Zeit nicht mehr erlaubte. Das Autograph befand sich in der Musikaliensammlung P. Grönland's (Kopenhagen 1825) und stammt wohl aus dem Besitz von J. A. P. Schulz oder Kunzen. Wir hoffen im nächsten Heft nähere Mitteilungen über den Fund machen zu können.

Paris. Die von Jules Combarieu herausgegebene treffliche Zeitschrift *La Revue Musicale* hat sich mit dem französischen Tochterorgan unserer Gesellschaft, der *Revue Musicale SIM.* verschmolzen, was man als einen wesentlichen Fortschritt in der Zentralisierung der musikwissenschaftlichen Bestrebungen in Frankreich auffassen darf.

Stuttgart. Hier starb am 23. Januar der ausgezeichnete Violinspieler Prof. Edmund Singer im 82. Lebensjahre. Der Verstorbene, ein sehr feiner Musiker und trefflicher, überaus peinlicher Pädagoge, hat in Stuttgart und früher auch in andern Städten Württembergs besonders als Kammermusikspieler sehr segensreich gewirkt, nachdem er seine glänzende Virtuosenlaufbahn schon relativ früh aufgegeben hatte. Seit 1861 lebte er ununterbrochen in Stuttgart in höchstem musikalischem Ansehen. Einer Partei hat sich Singer, obwohl er mit Liszt befreundet gewesen war, nie angeschlossen. Als Musiker besaß Singer sehr viel Stilgefühl, niemals wäre es ihm z. B. eingefallen, das bekannte Air von Bach in der Wilhelmi'schen Transkription zu spielen, während er es in der Originaltonart öfters öffentlich vortrug. Seine große Violinschule (mit Seifriz) hat in der Geschichte der Violinpädagogik eine gewisse Bedeutung. Seine Memoiren sind vor einigen Jahren in der Stuttgarter Neuen Musikzeitung erschienen.

Hjalmar Thuren †. Unser Mitglied, der junge dänische Musikhistoriker Hjalmar Lauritz Thuren, geb. am 10. September 1873 in Kopenhagen, starb daselbst am 13. Januar, im Alter von nur 38 Jahren. Schon jahrelang litt er an einer tödlichen Krankheit, und im letzten halben Jahre seines Lebens war er ans Krankenlager gefesselt.

Sein Tod bedeutet für die Musikwissenschaft einen schmerzlichen Verlust. Seine ausgeprägten wissenschaftlichen Anlagen wußte er in seiner kurzen Lebenszeit ausgezeichnet zu entwickeln. Er arbeitete in seltenem Maße methodisch und zielbewußt, mit einer Forscherlust und einem Arbeitsvermögen, welche selbst seine Krankheit nicht zu mindern vermochte. Und auch, für seine schwache Konstitution gefährliche ausgedehnte Expeditionen, schreckten ihn nicht ab. Vor etwa 10 Jahren reiste er zu den fernen Färöern, um dort an Ort und Stelle die letzten noch lebenden Reste der »*Kaempeviser*« (Heldenlieder) und der nordischen Volksweisen zu studieren. Faßte er eine Aufgabe an, so konnte man sicher sein, daß er sie nicht wieder los ließ, bis er ihr durchaus auf den Grund gedrungen war.

Es war die folkloristische Seite der Wissenschaft, der er seine Kräfte widmete. Eine Reihe wichtiger Werke liegen von seiner Hand vor. Es seien hier angeführt die dänisch geschriebenen Arbeiten: »*Dans og Kvad paa Faeröerne*« (Tanz und Lied auf den Färöern, 1901), und das große Werk »*Folkesangen paa Faeröerne*« (1908) (Vgl. Besprech. Z. IMG. IX); ferner das gemeinsam mit William Thalbitzer vor kurzem in englischer Sprache erschienene Werk »*The Eskimo Music*«[1] (Kopenhagen 1911, aufgenommen in »Meddelelser fra Grönland«), welches eingehende Studien enthält über die primitive, von europäischer Kultur unberührte Musik bei der noch zum Teil heidnischen Bevölkerung von Grönlands Ostküste.

Auch für diese Zeitschrift hat Thuren in den letzten Jahren wiederholt wertvolle Beiträge geliefert, so »Das dänische Volkslied«, »Tanz und Tanzgesang im nordischen Mittelalter« (Z. IMG., IX), sowie verschiedene Besprechungen.

In den letzten Jahren arbeitete Thuren an einer wissenschaftlichen Ausgabe der Musik zu den alten dänischen Volksweisen. In seltenem Maße war gerade er im Besitze der zur Lösung dieser großen und wichtigen Aufgabe nötigen Vorbedingungen.

Thuren gehörte der Leitung der »Volksdenkmäler-Sammlung« an der Kgl. Bibliothek, Kopenhagen an, und war Bibliothekar am Musikhistorischen Museum.

Angul Hammerich.

Tübingen. Hier fand in den Tagen vom 31. Jan. bis 2. Febr. ein dreitägiges Bachfest statt, das von Prof. Dr. Volbach mit dem Akademischen Musikverein veranstaltet worden ist. Den Abschluß bildete die Aufführung der Matthäuspassion

1) S. Besprechung in diesem Heft.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Altmann, Wilhelm, Kammermusik-Literatur. Verzeichnis von seit 1841 erschienenen Kammermusikwerken, zusammengestellt. 8°, VIII u. 134 S. Leipzig, Carl Merseburger, 1910. ℳ 2,40.

Nach der Vorrede soll es »nur ein bibliographisches Hilfsmittel sein, keine eigentliche Bibliographie«, offenbar für den Gebrauch des Musikers und Musikfreundes, und ihnen wird es gute Dienste leisten, obgleich es sich jeder Kritik über die Komponisten und die einzelnen Werke enthält. Nebenbei hat es auch Wert für den Musikgelehrten, namentlich zur raschen Feststellung des Erscheinungsjahrs von Werken seit 1841. Es sind nämlich »mit möglichster Vollständigkeit nur die seitdem erschienenen oder neu aufgelegten verzeichnet«, dagegen bloß gelegentlich ältere, nicht neugedruckte angegeben, und sie ohne Verlag und Datum. Praktischer wäre gewesen, wenigstens bei den älteren Hauptmeistern das Entstehungs- und das Erscheinungsjahr zu nennen, soweit es festzustellen, da der Durchschnitt der Fachmusiker davon noch immer wenig weiß. Noch unpraktischer ist die Weglassung des Preises; die dafür angegebenen Gründe finde ich nicht stichhaltig. Elf »Schriften über Kammermusik« sind auf S. 134 verzeichnet, was nicht erschöpfend ist, wogegen nicht Hingehöriges genannt wird, und ohne Kritik; hier war wenigstens Warnung vor Schund angebracht, z. B. Nohl's Schriftchen. L. Scheibler.

Bericht üb. den I. österreichischen musikpädagogischen Kongreß. Wien 20. bis 23. April 1911. Im Auftrage des Exekutivkomitees redig. u. hrsg. von Prof. Dr. Gust. Mayer. 8°, VI, 191 S. mit 4 eingedr. Kurven. Wien, Universal-Edition 1911. ℳ 3,—.

Hutschenruyter, Willem. Das Beethovenhaus. Mit Abbildungen nach Entwürfen von H. P. Gerlage. Aus dem Holländischen vom Verfasser. Stuttgart, Greiner und Pfeifer. 1911. ℳ 2,—.

In der holländischen Dünenlandschaft soll ein Musiktempel, genannt Beethovenhaus, gebaut werden, und damit ein in jeder Hinsicht vollendeter Raum für musikalische Aufführungen. Gewiß ist ein großer Teil unserer heute benutzten Konzertsäle nichts weniger als geeignet, zum Kunstgenuß zu stimmen, und Bestrebungen wie die angedeutete wird jeder ernste Kunstfreund willig unterstützen. Tauchen ja da und dort schon Versuche auf, durch vornehme ruhige oder künstlerisch bemerkenswerte Umgebung das Gemüt des Hörers auf Kunstempfänglichkeit einzustellen und zu stimmen. Doch scheinen manche der in vorliegender Schrift vorgeschlagenen Pläne, wie der Ausblick auf die Landschaft usw. zunächst noch als ein bißchen zu weit gehend. Aber bei Neuerungen, die mit Altüberkommenem aufzuräumen suchen, wird ja anfänglich oft übers Ziel geschossen; dies soll aber nicht verleiten, den zugrunde liegenden guten Gedanken zu verwerfen. Jedenfalls ist die baldige Verwirklichung des Planes nur zu wünschen, wenn auch nicht recht einzusehen ist, warum sich die Erbauer gerade auf Beethoven allein eingeschworen haben. Haydn und Mozart, Brahms und Bruckner waren doch wohl auch gute Meister der Sinfonie.

H. Daffner.

Kück, Eduard, u. **Schönhagen**, Elfriede. Heidjer's Tanzmusik. 28 Bauerntänze aus der Lüneburger Heide (f. Klavier), in Verbindg. m. dem deutschen Verein für ländl. Wohlfahrts- u. Heimatpflege hrsg. Mit Tanzerläuterungen, 12 Abbildungen und einer Abhandlung über Tanzbräuche und Heidekomponisten. 21×24 cm. Berlin, Deutsche Landbuchh. 1911. ℳ 3,—.

Locher, Carl. Die Orgelregister u. ihre Klangfarben, sowie die damit verwandten akustischen Erscheinungen und wirksamen Mischungen. Ein Nachschlagebuch f. Organisten, Physiker u. Physiologen. 4., stark verm. Aufl. Mit Berücksicht. der modernen Anlagen und Spielhilfen. Gr. 8°, XVI, 181 S. mit Bildnis. Bern, F. Baumgart 1912. ℳ 3,50.

Stumpf, Carl, Die Anfänge der Musik. Mit 6 Figuren, 60 Melodiebeispielen u. 11 Abbildungen. Kl. 8°, 209 S. Leipzig, Joh. Ambr. Barth, 1911. ℳ 6,60.

Der auf dem Sondergebiet der Musikpsychologie unermüdlich tätige Berliner Philosoph hat sich hier der dankenswerten Aufgabe unterzogen, einen in der Berliner Urania gehaltenen Vortrag, der als solcher schon gedruckt ist, zu erweitern, mit Anmerkungen zu versehen und ihm zuverlässige Beispiele primitiver

Melodien nebst deren Zergliederung, endlich einige Abbildungen primitiver Instrumente beizugeben. Die Schrift ist seinem hervorragenden Schüler und Mitarbeiter Dr. E. v. Hornbostel, dem Leiter des Berliner Phonogrammarchivs, zugeeignet.

Über die verläßliche musik-ethnographische Literatur vor und nach Einführung der phonographischen Methode (1891) gibt der Verf. in der ersten Anmerkung eine gute Übersicht. Von den aus dem Berliner Phonogrammarchiv hervorgegangenen Arbeiten (30 an der Zahl) ist eine Anzahl in unserer Zeitschrift und den Sammelbänden erschienen. St. ist nicht so einseitig, ohne Phonographen aufgenommene Gesänge ohne weiteres abzulehnen, er nimmt sie an, wenn äußere und innere Kriterien die erforderliche Sorgfalt in der Aufnahme und Wiedergabe erkennen lassen. Freilich, soweit unsere Notenschrift zu Hilfe genommen wird, kann der Leser auch von den phonographierten Melodien nur ein ungefähres Bild erhalten. Es ist aber gewiß übersichtlicher, als eine wenn auch noch so verkleinerte Darstellung der Melodiekurve.

Von den beiden Teilen des Buches ist der erste (Ursprung und Urformen des Musizierens) ein Meisterstück zusammenfassender Darstellung, während der zweite (Gesänge der Naturvölker) als Gegenbild die Zergliederung einzelner in Noten mitgeteilter Gesänge aufweist.

Indem St. die Musik als die Kunst bezeichnet, deren Material wesentlich aus festen und transponierbaren Tonschritten besteht (23), ist sein Standpunkt gegen die bekannten neueren Theorien vom Ursprung der Musik in der Hauptsache schon gegeben. Die Notwendigkeit von Tönen in Fortschreitungen läßt die Rhythmustheorie unmöglich erschienen; feste Tonstufen stellen eine Scheidewand gegen die Sprachentheorie auf; gegen die Herleitung aus den Tonäußerungen der Tierwelt endlich macht St. geltend — und das ist das Neue seiner Aufstellung —, daß ihnen die Auffassung einer Tonreihe, derzufolge sie in beliebiger Höhe reproduziert (transponiert) werden kann, mangelt.

Nach der positiven Seite hin nimmt der Verf. das Bedürfnis akustischer Zeichengebung zunächst durch die menschliche Stimme als Anstoß zur musikalischen Stimmgebung in Anspruch. Das Verweilen auf einem festen Ton beim Ruf (Signal) sei der erste Schritt zum Gesang. Der Ansicht, daß vom Anfang an primitive Instrumente (etwa Bein- oder Rohrpfeifen) für die Prägung fester Tonstufen vorbildlich gewesen seien, tritt St. mit dem Hinweis auf Völker wie die Wedda auf Ceylon entgegen, die keine Instrumente haben und andere, die nur rhythmische (Schlag-)Instrumente benutzen. In dieser Beziehung rage die afrikanische Musik durch Polyrhythmie hervor, darin zweifellos selbständig gegenüber der europäischen, ja ihr vielfach überlegen (191). Auch die Kenntnis der Intervalle wird nicht auf Beihilfe der Instrumente, sondern auf das zufällige Zusammensingen Mehrerer, zunächst in den Verschmelzungsstufen zurückgeführt. Immerhin erkennt er doch den Einfluß primitiver Instrumente auf die Festigung der tonalen Verhältnisse an, ja er gibt zu, daß sich hier die konsonanten Verhältnisse noch leichter offenbaren konnten, vielleicht auch wirklich da früher aufgefunden wurden (36)[1]. Aus den beigegebenen Gesängen und des Verf.s Bemerkungen hierzu lassen sich manche oft wiederkehrende Eigentümlichkeiten abstrahieren, die zum Teil unsrer Vorstellung primitiver Musik widerstreiten: der große Umfang einiger Gesänge; die schon erwähnte Polyrhythmie (Verschiedenheit des Rhythmus der

1) Die Ablehnung des Gedankens, die Naturtöne bei den Blasinstrumenten als Hauptquelle für die Auffindung der konsonanten Intervalle heranzuziehen (Anm. 21), scheint mir immerhin zu radikal, ihre Gründe nicht vollkommen überzeugend. So beweist der Ausschluß des 7., 11. und 13. Teiltones von unserm System doch wohl nur, daß Schwingungsverhältnisse, die sich in Primzahlen ausdrücken, von uns lediglich bis 5 aufgenommen werden, ähnlich wie es im musikalischen Metrum der Fall ist. Wir kennen einen $^{12}/_{8}$, aber keinen $^{11}/_{8}$ Takt, der $^{7}/_{4}$ Takt wird nur als Wechsel von $^{4}/_{4}$ und $^{3}/_{4}$ Takt begriffen, während der $^{5}/_{4}$ Takt noch als Einheit überblickt werden kann. Daß in primitiveren Fällen (Kuhreigen) oder zu Ausdruckszwecken erhabener oder humoristischer Art auch jene Teiltöne (7, 11) gelegentlich herangezogen werden, dafür bringt St. Belege, die sich naturgemäß mit den von mir in der Studie über instrumentalen Einfluß beim Volkslied (in der Liliencronfestschrift) gegebenen Beispielen berühren. Als ein Beispiel humoristischer Verwendung des 11. Teiltons könnte noch C. M. v. Weber's Lied »Reigen« (op. 30, N. 5, Takt 17 u. öfter) herangezogen werden.

Singstimme und des verwickelten Rhythmus der Schlaginstrumente); Vorkommen von Melodien, die sich gleichsam in gebrochenen Dreiklängen bewegen; kräftiges Einsetzen mit dem höchsten Ton und Herabgleiten unter gleichzeitigem Abschwellen der Töne; mehrstimmige, doch fast durchweg isorhythmische Gesänge; eigenartige Tonalitätsverhältnisse, wie sie nur die einstimmige Musik hervorzubringen vermag. In diesem Punkt hat unsre simultanharmonische Gewöhnung mit ihrem unläugbaren Gewinn an romantischen Ausdrucksmitteln andrerseits den Nachteil, das sukzessiv-harmonische Empfinden zu vernachlässigen, so daß uns darin selbst niedriger stehende Völker überlegen sind. Auf diese Art ergibt sich ein Parallelismus zwischen eigenartiger Entwicklung von Rhythmus und Sukzessivharmonie, der den scheinbaren Widerspruch zwischen harmonischem (d. h. simultan-harmonischem) Fortschritt und teilweise rhythmischer Rückbildung löst, einen Widerspruch, der insbesondere gegen meine Aufstellung paralleler Entwicklung von Rhythmus und Harmonie[1]) sonst gewiß erhoben werden könnte.

Durch die simultan-harmonische Denkweise wurden die Oktavgattungen in zwei zusammengeknetet, von denen nur die eine, das Dur, voll entwickelt ist. Die Gleichstellung von Dur und Moll in der praktischen Musik (wie sie v. Öttingen wünschend angedeutet hat) oder gar der übrigen Oktavgattungen (u. a. von v. Herzogenberg empfohlen) ist bisher nicht erfolgt. Dagegen ist unsere diatonische Tonalitätsgrundlage durch die dem Temperatursystem entnommene gleichgeteilte zwölfstufige Leiter heute schon stark modifiziert. Doch dies gehört nur mittelbar zur Betrachtung über das vorliegende Buch, von dem wir noch die Abbildungen primitiver Instrumente zu erwähnen haben, die sie zumeist im Augenblick ihrer Benutzung zeigen. Manches wäre noch dem Buche zu entnehmen über chronologische und systematische Folge der Instrumente, über die Entwicklungsreihe Homophonie, Organum, Bordun, Heterophonie, Polyphonie, harmonische (akkordliche) Musik u. a. m., doch müssen wir den Leser auf das Buch selbst verweisen. Ich möchte nur noch die Zusammenfassung des ersten Teils (53 ff.) mit der anschließenden Darlegung der Aufgaben für die künftige Forschung, und die schönen Schlußworte hervorheben, die ebenso wie manche Bemerkungen im Laufe der Schrift den Verf. auch als warmfühlenden Schätzer unsrer heutigen Musik erkennen lassen.

Heinrich Rietsch.

Thuren, Hjalmar and **Thalbitzer**, William. The Eskimo Music. 1. Part, On the Eskimo Music, 2. Part, The Melodies of East-Greenland. Kopenhagen, 1911.

Der erste Teil dieses Buches, das nicht nur die bisherigen Forschungen über die Eskimomusik zusammenfaßt, sondern auch unsere Kenntnis von derselben wesentlich erweitert, zerfällt in 4 Abschnitte: 1. Ostgrönland, 2. Smithsund, 3. Nordwestgrönland, 4. Südwestgrönland.

Auf den ersten und wertvollsten Abschnitt, der die Lieder behandelt, welche Thalbitzer bei dem kleinen, erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts entdeckten ostgrönländischen Stamm der Eskimos gesammelt hat, brauche ich nicht näher einzugehen, da die Verfasser den Inhalt desselben bereits in einem Aufsatz dieser Zeitschrift (November 1910) niedergelegt haben. Die dort erwähnten tonometrischen Tabellen sind jetzt beigefügt. Wichtig ist der Hinweis darauf, daß die hauptsächlichsten Abweichungen von unseren Intervallen (nämlich Fünfvierteltöne und Dreivierteltöne, ferner die neutrale Terz und ein Intervall, welches zwischen großer Terz und reiner Quarte liegt) die gleichen sind wie bei manchen Indianerstämmen in Britisch Kolumbia. Zu der Bemerkung, daß man zwischen den ungemein komplizierten Rhythmen der gesungenen Melodien und den einfachen und regelmäßigen Rhythmen der Trommelbegleitung vielleicht in Zukunft einmal verborgene Beziehungen auffinden werde, möchte ich die Frage aufwerfen, ob es nicht genügt, an die ganz lockeren Beziehungen zu denken, welche entstehen, wenn ein einfacher, regelmäßiger Rhythmus gleichzeitig mit einem rhythmisch komplizierten Gebilde erklingt, ohne daß sich jedoch dieses in jenen einordnen ließe. Wir hätten damit auf rhythmischem Gebiet ein Analogon zu der bei den verschiedensten Völkern vorkommenden liegenden Stimme (meist Baß, häufig mit Quinte), wobei es ja weit weniger auf die Beziehungen der einzelnen Melodietöne zu dieser Stimme als vielmehr darauf ankommt, daß sie während der ganzen Melodie erklingt und eben damit doch ein gewisses Fundament bildet. Wie hier einen primitiven Anfang der harmonischen Mehrstimmigkeit, so hätten wir

1) »Die deutsche Liedweise«, 1904, S. 9 f.

dort einen primitiven Anfang der Polyrhythmie.

Das Verhältnis der Musik der Ostgrönländer zu derjenigen der Smithsundeskimos haben die Verfasser mit dankenswerter Genauigkeit festgestellt. Gemeinsam ist beiden Stämmen, daß sich manche Melodien in den Tonreihen *F, (G), A, C* und *F, G, A, C, D* bewegen, was aber nicht hindert, daß sich der Gebrauch bestimmter Skalen nicht nachweisen ließ. Die wichtigsten Unterschiede bestehen darin, daß in Smithsund Melodien, welche die 1., 4. und 5. Stufe als Haupttöne haben, nicht vorkommen, und daß hier die 2. oder 3. Melodieperiode häufig neue Töne bringt, während in Ostgrönland das Tonmaterial im wesentlichen mit der 1. Periode gegeben ist, die dann nur rhythmisch umgestaltet wird. In Smithsund kann die neue Periode der ersten ähnlich, aber auch unähnlich sein. Wie mir scheint, haben wir in der bloß rhythmischen Variierung einerseits und in der Hinzufügung neuer Töne andererseits zwei Grundformen der Melodieentwicklung zu erblicken. Die erste ist z. B. in den verschiedenen Arten der Psalmodie konsequent durchgeführt; aus der zweiten mußte sich sowohl die Versetzung einer Phrase auf eine andere Tonstufe als auch die gleichzeitig tonliche und rhythmische Weiterführung der Melodie ergeben.

Bei den Nordwestgrönländern, welche bereits Christen sind, macht sich schon europäischer Einfluß geltend. Sie kennen die Geige, auf welcher z. B. zwei von den Verfassern mitgeteilte Tanzmelodien gespielt werden (Anhang, Nr. 134 und 135), die, im Vierachteltakt und in reinem Dur stehend, durchaus europäisch wirken. Ein Lied, das gleichfalls als Beleg für den europäischen Einfluß angeführt wird (Anhang, Nr. 131), könnte, wie mir scheint, aus dem Anfang der Melodie entstanden sein, welche bei uns die Kinder zu »Die Hussiten zogen vor Naumburg« oder auch zu »Heute wollen wir marschieren« singen, und welche auch in England verbreitet ist. Die rhythmische Umgestaltung und ebenso der rezitativische Schluß wären freilich zweifellos echt national.

Die meisten Melodien der Nordwestgrönländer bewegen sich, wie die der Smithsund-Eskimos, in den Tonreihen *A, C, D* und *F, G, A, C*; doch kommt auch *D, F, G, A* (für Smithsund nur einmal belegt) und *A, C, D, F* vor. Wie man sieht, sind das alles Bestandteile der pentatonischen Leiter, falls nämlich die Größe der Tonschritte unseren diatonischen Intervallen entspricht. Wirklich nehmen die Verfasser an, daß auch da, wo sich Abweichungen finden, doch diese Intervalle gemeint seien, daß, zufolge des europäischen Einflusses, die Pentatonik herrschend sei. Mir scheint, diese Annahme hätte erst dann Berechtigung, wenn die Abweichungen als so unregelmäßig oder so geringfügig nachgewiesen wären, daß sie auf bloßem Unreinsingen beruhen müßten, oder wenn gezeigt worden wäre, daß sie sich im Vergleich zu den sonst bei den Eskimos üblichen Abweichungen den diatonischen Intervallen nähern. Ohne einen dieser beiden Nachweise läßt sich doch nicht bestimmen, ob es der europäischen Einwirkung gelungen ist, nationale Tonschritte zu verdrängen.

Fast völlig verloren gegangen ist die nationale Musik in Südwestgrönland. Von den mitgeteilten Melodien, welche, bereits 1857 aufgezeichnet, in der berühmten Sammlung dänischer Volkslieder von Berggreen Aufnahme fanden, kann nur die erste den Anspruch erheben, echt national zu sein; in den übrigen ist der europäische Einfluß unverkennbar. Zwei davon (Berggreen, Nr. 87 und 91) sind nach Angabe der Verfasser aus einem dänischen Tanz entstanden; eine dritte soll auf eine in ganz Europa verbreitete Melodie zurückgehen, welche wohl den einfachsten Typus einer Tonweise in Dur darstelle. Doch vermag ich aus der ziemlich komplizierten Eskimomelodie (Berggreen Nr. 6) nicht zu erkennen, was die Verfasser im Auge hatten.

Den ostgrönländischen Liedern selbst schickt Thalbitzer einführende Bemerkungen voraus, aus welchen nur das Wichtigste hervorgehoben sei. Die Ostgrönländer zeigten für europäische Musik und auch für die in Nordwestgrönland verbreiteten Tanzmelodien durchaus kein Verständnis, während sich der nationale Gesang großer Beliebtheit und Verbreitung erfreut. Thalbitzer neigt zu der Annahme, daß Texte, welche in verschiedenen Teilen Grönlands vorkommen, doch überall zu anderen Melodien gesungen werden. Selbst innerhalb des kleinen Gebietes der Ostgrönländer weisen Lieder mit gleichem Text stets Melodievarianten auf, oft sehr wesentliche, welche wahrscheinlich in den einzelnen Familien traditionell sind.

Die Liedersammlung beginnt mit einigen rezitativischen Gesängen, welche, da sie in der Mitte zwischen Rede und Gesang stehen, abgesehen von einzelnen festen Tönen nur nach ihrer ungefähren Tonbewegung aufgezeichnet werden konnten. Auch in den eigentlichen Melodien kommen Aufschreie und gesprochene

Zwischenglieder vor. Da die Melodieperioden auf das sorgfältigste kenntlich gemacht sind, gibt die Sammlung eine lebendige Veranschaulichung dessen, was im 1. Abschnitt des Buches gesagt ist. Auch sind einige gut gelungene Bilder singender und tanzender Eskimos beigefügt. R. Hohenemser.

Wagner, Richard. Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe. 8°. Sechste Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel, C. F. W. Siegel (1912). Vollständig in 24 Lieferungen zu je ℳ 0,50, Gesamtpreis ℳ 12,—.

Wasielewski, Wilh. Jos. v. Das Violoncell und seine Geschichte. 2., durchgearb. u. verm. Aufl. von Waldem. v. Wasielewski. Gr. 8°, VII, 255 S. mit Abbildgn. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1911. ℳ 10,—,

Wiezewa, T. de et **Saint-Foix,** G. de. W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre de l'enfance à la pleine maturité (1756—1777). Essai de biographie critique suivi d'un nouveau catalogue chronologique de l'œuvre complète du maître. 2 vol. I. L'enfant prodige. II. Le jeune maître. gr. 8°, XIV et 552, 451 p. Paris, Perrin et Cie., 1912. Fcs. 25,—.

Besprechung von Musikalien.

Ausgewählte Kammerkantaten aus der Zeit um 1700. Mit ausgearbeitetem Klavierakkompagnement hrsg. v. Hugo Riemann. Nr. 1. Alveri, G. B.: Mia vita (ℳ 1,—), Gaffi, Bern.: Già vincitor del verno (ℳ 2,—), Scarlatti, A.: Hò ma pena intorno (ℳ 1,50), Greber, Jakob: Fuori di sua capanna (mit obligater Flöte) (ℳ 1,50), Albinoni, T.: Vorrei scuoprir l'affanno (ℳ 1,50), Astorga, E. R. d': Palpita già (ℳ 1,50). Leipzig, C. F. W. Siegel (R. Linnemann).

Von der unendlichen Menge weltlicher italienischer Solokantaten ist noch wenig veröffentlicht, noch viel weniger aber in breitere Kreise gedrungen. Um so mehr darf man das Wagnis begrüßen, eine ganze kleine Sammlung veröffentlicht zu sehen. Unter den einzelnen Nummern nimmt die Kantate von Scarlatti den ersten Rang ein, sie macht mit der Darstellung leidenschaftlicher Liebesgefühle wirklich ernst. Denn an und für sich gibt es in dieser ganzen Kantatenliteratur viel Spielerisches, die elementaren Liebesleidenschaften wirklich von Grund aus darzustellen, dazu gelangen doch relativ wenige Komponisten, teilweise deshalb, weil das große Einerlei der Vorwürfe abstumpft. Mit dem *morire* und dergleichen Ausdrücken nimmt es das Gros der Komponisten fast ebenso leicht, wie es die Dichter nehmen. Eine Kantate wie die von Scarlatti, besonders in ihrer elementaren zweiten Arie würde da auch unter Dutzenden von Kantaten auffallen. Wertvoll sind in ihrer Art fast alle Stücke, besonders kann noch die Kantate von Astorga hervorgehoben werden. Formell interessant ist die von Gaffi mit ihrer starken Sequenzarbeit. — Der Bearbeitung ist eine Übersetzung beigegeben, der man bei Ausdrucksmelismen etwa ein sinnentsprechenderes Wort wünschen möchte.

Buchhändler-Kataloge.

Karl Max Poppe, Leipzig, Lange Str. 44. Lager-Katalog Nr. 2, Musik. Hierin die Bibliothek Prof. A. Smolian's. 1. Allgemeines. 2. Geschichte. 3. Theorie. 4. Praktische Musik. 5. Liturgie-Hymnologie. 1738 Nummern, darunter manches Seltene und Vergriffene.

Zur Notiz. Um jedem Mißverständnis in Sachen des Artikels von Prof. Dr. A. Leitzmann über den gefälschten Brief Beethoven's an die unsterbliche Geliebte (Zeitschrift XII, 12) vorzubeugen, sei hier ausdrücklich bemerkt, daß dieser Artikel schon am 15. August, also 14 Tage nach Erscheinen des in der »Musik« faksimilierten Briefes in unsern Händen war, aber erst im Septemberheft erscheinen konnte. Dieses war schon soweit fertiggestellt, als der Artikel am 8. September in der Franfurter Zeitung erschien, in dem über die Fälschung des Briefes berichtet wurde. Jedermann mußte es auch als ganz selbstverständlich erscheinen, daß der Leitzmann'sche, nur ein paar Tage nach den Enthüllungen erscheinende

Artikel ganz unabhängig von diesem abgefaßt ist, wie er auch der erste und einzige Versuch eines wissenschaftlichen Nachweises der Fälschung geblieben ist. Da Paul Bekker in seinem Schlußwort über diese Angelegenheit (Musik, 1. Januarheft), wenn auch nur hypothetisch, die Möglichkeit einer Beeinflussung durch seinen Enthüllungsartikel ausspricht und die Redaktion der »Musik« die Aufnahme einer Erklärung Prof. Dr. Leitzmann's ablehnte, so sei der Sachverhalt auf Ersuchen Prof. Dr. Leitzmann's an dieser Stelle dargelegt. Die Redakt.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Ortsgruppen.

Bruxelles.

La deuxième séance de notre groupe (12 janvier 1912), a été consacrée à célébrer le centenaire de la naissance de Liszt. Notre sympathique secrétaire, M. Ernest Closson, a fait une causerie introductive aussi substantielle que concise, sur la vie et l'œuvre du maître, et sur le rôle historique considérable qu'il a eu.

Le programme musical comportait: 1°) les *Consolations* en *mi* et en *la* bémol, la *Valse-caprice*, *Au bord d'un source*, la *Rhapsodie hongroise n° 2*, la *Fantaisie sur Don Juan* et des transcriptions de *lieder* de Schubert et de la *Danza* de Rossini, toutes œuvres pour piano, qui furent exécutées d'une manière vivante et compréhensive par Mme Berthe Marx (Goldschmidt); 2°) des *lieder* (*Lorelei*, *Ein Fichtenbaum steht einsam*, *Die drei Zigeuner*, *Ich möchte hingehn*, *Freudvoll und leidvoll*, et *Comment disaient-ils?*), qui trouvèrent en Mlle Renée de Madre une interprète d'élite, fort bien secondée par une accompagnatrice de talent, Mme De Groote-Busine.

Ch. van den Borren.

Leipzig.

Am 23. Januar referierte in unserer Ortsgruppe Herr Privatdozent Dr. Arnold Schering über »Die deutsche Lied- und Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert«. Im Zusammenhang mit den Resultaten, die Schering in unseren Sammelbänden XIII, 1) für gewisse Kompositionsformen des Trecento niedergelegt hat, ergab sich für ihn ebenfalls eine ganz andere Deutung der Gesangskomposition des 16. Jahrhunderts. Da der Referent sich darüber bereits selbst in den »Blättern für Haus- und Kirchenmusik« (Januarheft 1912) ausgesprochen hat und neue Beiträge in Aussicht stellt, sei hier lediglich erwähnt, daß es sich bei den Kompositionen der Liedersammlungen von Oeglin, Schöffer, Finck, Ott, Forster, desgleichen bei solchen in den geistlichen Liederwerken von Walther, Rhaw u. a. nach Schering's Darlegungen nicht um mehrstimmige a cappella-Gesänge, sondern um ein- oder zweistimmige Liedformen handelt, so zwar, daß der von einer Stimme (oder auch von einem Chore unisono) gesungene Tenor, der ev. auch mit einer andern Stimme alternieren kann, durch instrumentale Stimmen obligat begleitet wird. Für seine Anschauung trat der Vortragende mit einer ganzen Anzahl überzeugender Beweise auf, von denen nur die hauptsächlichsten wiederholt seien: Nur der Tenor als Cantus firmus könne wegen seiner allein gesanglichen Führung eine gesungene Stimme vertreten, während die anderen Stimmen wegen der Kompliziertheit der melodischen Linie und des Rhythmus, wegen des zuweilen gänzlichen Fehlens von Atempausen und endlich wegen der Unmöglichkeit, den Liedertext den Noten zwanglos unterzulegen, keinesfalls Gesangs-, sondern nur Instrumentalstimmen sein könnten. Zudem sei der Tenor in den ersten Liederbüchern (z. B. von Oeglin, Schoeffer) meist allein mit Worten versehen, während die andern Stimmen nur die Textanfänge aufwiesen, die jedenfalls nur zur Orientierung für die Instrumentalisten gedient hätten. Weiter wies der Referent auf die Titel der Liedersammlungen, auf die vielen uns überkommenen Bilder jener Epoche, die nie Sänger allein, sondern stets solche mit Instrumenten, bzw. mit Instrumentalisten wiedergeben, ferner auf Umstände, die wie die Verbände und Zünfte der

Kunstpfeifer und die Instrumentenschulen der Virdung und Agricola auf eine Blütezeit gerade der Instrumentalmusik hindeuten.

Von größerem Interesse und unbedingter Überzeugungskraft waren die dem Vortrage sich anschließenden praktischen Vorführungen. Zum ersten Male erstanden uns eine ganze Reihe von Gesängen aus jener Schaffensepoche in unverfälschter Wiedergabe (Sologesang mit Begleitung zweier Violinen und des Violoncells; selbstverständlich hätten die Stimmen auch durch weitere Instrumente gleicher oder anderer Gattung verstärkt werden können). So hörten wir, nachdem probehalber auch eine Kanzone von Dufay gespielt worden war, Gesänge von Joh. Müller (»An die Musik«, ein sehr anschauliches Stück), L. Senfl (Lieder und ein alternierendes Duett), Wolfheintz (alternierendes Duett), Stefan Mahu (Geistlicher Gesang: »Herr Gott erhör' mein Stimm' und Klag'«) und Th. Stoltzer (13. Psalm), beide für Solotenor. Um den Vortrag dieser Stücke machten sich verdient Herr Neugebauer (Tenor) und Frl. Kirchner (Sopran), ein französisches Lied für Alt von Gombert vermittelte außerdem Frl. His. Das Instrumentalensemble setzte sich aus den Herren Gurlitt (1. Violine), Rietsch (2. Violine), Berežnyky (Cello) und Danczowski (2. Cello, das sich für Stoltzer's 13. Psalm nötig machte) zusammen. Die Bratsche, die für die Kanzone von Dufay (Vertretung für den Gesang), und für die alternierenden Duette (in denen eine Solobratsche immer mit dem Sopran zusammengehen) gebraucht wurde, spielte Herr Dr. Schering. Es leuchtet ohne weiteres ein, daß die neue Art der Deutung jener Musik der alten gegenüber, die in den meisten Fällen praktisch nicht zu verwirklichen war, für den Hörer ganz neuartige Wirkungen ergab. Der Tenor wurde nun erst zur festen Säule des ganzen Tongeflechts, zum eigentlichen »*Cantus firmus*«, ohne von den anderen Stimmen, die ihm teils in freiem Spiel, teils imitierend umrankten, erdrückt zu werden, wie das früher der Fall sein mußte. Die praktische Vorführung der Gesänge überzeugte die in großer Anzahl erschienenen Mitglieder und Gäste, wie die dem Referat folgende Diskussion bewies, vollständig von der neuen These. Wie Schering erklärte, wird in Kürze eine Auswahl geistiger und weltlicher deutscher Gesänge aus dem 16. Jahrhundert, nach seinen Prinzipien übertragen, herauskommen und somit die Möglichkeit geben, auch weitere Kreise mit seiner Auffassung bekannt zu machen.

Max Unger.

Neue Mitglieder.

Biblioteca Accademia di Sa. Cecilia, 18, Via dei Greci, Roma.
Dr. **Rudolf Cahn-Speyer,** Berlin W. 50, Kurfürstendamm 244 III.
G. Houdard, 14, Place du Château, St. Germain-en-Laye (France).
Kantor **A. Z. Idelsohn,** Musiklehrer, Jerusalem (Asien).
Dr. G. **von Keußler,** Prag-Smichow 1137.
Stud. mus. **Hans Köhler,** Leipzig, Windmühlenweg 1c III.
Professor **Gualtiero Petrucci,** 50, Via Monte della Jarina, Roma.
Josef W. Reiß, Krakau, Krzyżà 5.
Denison University, Granville (Ohio), U.S.A.
Kgl. Universitäts-Bibliothek, Bonn.
Frau **Susanne Weber,** geb. Bell, Musikschriftstellerin, Planegg i. Bayern.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Miß **Gertrude Azulay,** London, jetzt: 61, Broadhurst Gardens, Kilburn, London, N.W.
Charles Bouvet, Paris, jetzt: 4, rue Denis Poisson.
Arnold Dolmetsch, Cambridge (U.S.A.), jetzt: 3, rue de l'Audience, Fontenay-sous-Bois (Seine).
Lieut. **G. P. Green,** R. N., Haddenham (England), jetzt: The Willows, Ledbury Herefordshire.
Maurice Griveau, Paris, jetzt: 6, rue Téron.
Earle **G. Killeen,** Ann Arbor (U.S.A.), jetzt: 120, N. 10th Street, Cedar Rapids (Jowa) U.S.A.
A. H. Fox Strangway, Wellington College, jetzt: 3, King's Bench Walk South, Temple, London, E. C.

Ausgegeben Mitte Februar 1912.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 6. Dreizehnter Jahrgang. **1912.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Amtlicher Teil.

The following further Sectional Report (see Z. XII, 340, September 1911 and XIII, 1, October 1911), has been received by the President of the Präsidium (Governing Body) from the National Section Austria-Hungary, and is herewith published for general information.

By Order.

Bericht über die Tätigkeit der Landessektion Österreich-Ungarn.

Die Tätigkeit der Landessektion Österreich-Ungarn findet ihren Ausdruck hauptsächlich in der Tätigkeit der Wiener Ortsgruppe, die bis vor kurzem die einzige in Österreich-Ungarn war und daher häufig Gäste aus den Hauptstädten des Reiches beherbergen konnte. Seit einiger Zeit hat sich in Prag unter dem Vorsitze des Universitätsprofessors Dr. Heinrich Rietsch eine Ortsgruppe konstituiert, die bereits 60 Mitglieder zählt; in dem laufenden Jahre ist auf Anregung von Prof. Franz Moißl in Graz die Gründung einer Ortsgruppe eingeleitet worden (die Konstituierung steht nach behördlicher Genehmigung der Satzungen unmittelbar bevor); die Interessen der ungarischen Musikwissenschaft werden durch die Budapester Ortsgruppe unter dem Vorsitze von Ministerialrat Direktor Edm. v. Mihalovich vertreten.

Die konstituierende Generalversammlung der Ortsgruppe Wien der Internationalen Musikgesellschaft fand am 26. Oktober 1899 statt. Zum Vorsitzenden wurde der Präsident der Landessektion Österreich, Herr Professor Dr. Guido Adler gewählt, zum Stellvertreter Dr. Karl Navratil, zum Schriftführer Professor Oswald Koller, zum Kassenwart Dr. Robert Hirschfeld, zu Ausschußmitgliedern die Herren Professor H. Grädener, Max Kalbeck und Frau Kitty von Escherich. Im Jahre 1905 erfuhr der Verein eine Änderung in der Leitung, durch den Rücktritt des Vorstandes und durch eine Änderung bzw. Erweiterung der Statuten. Herr Professor Dr. Guido Adler behielt die Stelle eines Präsidenten der Landessektion, zum Vorsitzenden der Ortsgruppe wurde Dr. Erwin Luntz gewählt, zum Stellvertreter Dr. Hugo Botstiber.

zum Schriftführer Dr. Johannes Winkelmann, zum Kassenwart Dr. Adolf Koczirz, zu Beisitzern Dr. Max Graf und Dr. Elsa Bienenfeld. Im Jahre 1910 übernahm Herr Dr. Botstiber die Leitung der Ortsgruppe, Herr Dr. Erwin Luntz wurde Stellvertreter, Dr. Egon Wellesz Schriftführer, Dr. Adolf Koczirz Kassierer, Professor Eusebius Mandyczewski, Professor Karl Prohaska und Professor Haböck Beisitzer. Auch die Tätigkeit der Ortsgruppe konnte durch das rege Interesse der Mitglieder, die im Jahre 1911/12 sich auf 110 beliefen, erweitert werden und neben den Vorträgen der Aufführung historischer Werke ein breiterer Raum gegönnt werden. Von hervorragenden Künstlern, die bei Veranstaltungen unserer Ortsgruppe mitwirkten, seien u. a. hervorgehoben: Madame Wanda Landowska (Cembalo), Pablo Casals (Cello), Professor Arnold Rosé (Violine), Professor Paul Grümmer (Cello), Madame Cahier (Alt), ferner die unermüdlichen Leistungen des Frauenchores von Frau Professor Albine Mandyczewski.

1899.	26. Okt.	Konstituierende Generalversammlung.
	16. Nov.	Dr. Karl Navratil: Die Variation.
1900.	5. Febr.	Dr. Robert Hirschfeld: Vergleichende Kunstforschung. Prof. Adolf Prossnitz: Klaviervorträge älterer Musik.
	26. Febr.	Herr Josef Stritzko: Moderner Notendruck und -stich.
	27. März.	Herr Alfred Schnerich: Kirchenmusikalische Reform in Wien.
	28. Mai.	Dom. A. M. Klafsky: Die kirchenmusikalische Frage in Wien. Anschließend erläuternde Gesangsvorträge.
	21. Nov.	Dr. Karl Navratil: Musikalische Lehranstalten.
	18. Dez.	Prof. Dr. Heinrich Rietsch (Prag): Programm-Musik. Anschließend Klaviervorträge durch Prof. A. Prossnitz.
1901.	11. Jan.	Dr. Hugo Botstiber: Cimarosa in Wien (zum 100. Todestage). Anschließend Arien und Kammerduette Cimarosa's.
	25. Febr.	Dr. Felix Rosental: Musik als Eindruck.
	11. März.	Demonstrationen über reingestimmte Tasteninstrumente.
	18. Nov.	Dr. Egon von Komorzynski: Die Entstehung des Textes der »Zauberflöte«.
	14. Dez.	Prof. Dr. Franz Marschner: Das Rein-Rhythmische und seine Bedeutung für die musikalische Form.
1902.	25. Jan. u. 22. Febr.	Herr Cyrill Hynais: Vorschläge zur Hebung der musiktheoretischen Studien in neuerer Zeit.
	5. April.	Heinrich Geißler: Die Tonic-Sol-Fa Methode.
	11. Nov.	Prof. Oswald Koller: Über die Musik der Minnesänger.
	9. Dez.	Dr. Alfred Schnerich: Die Inszenierung des Mozart'schen »Don Juan«.
1903.	18. Febr.	Prof. Oswald Koller: Die instrumentale Begleitung des Minnegesanges.
	26. März.	Dr. Hugo Botstiber: Shakespeare und die Musik seiner Zeit. Anschließend Klaviervorträge aus dem Fitzwilliam Virginal Book und Chöre von Dowland, Bennet, Tallis und Morley.
	14. Dez.	Dr. Karl Weigl: Em. Förster und seine Beziehungen zu Beethoven.
1904.	6. Febr.	Dr. Elsa Bienenfeld: Das Quodlibet des XVI. Jahrhs.
	12. März.	Hoforganist Anton Seydler (Graz): Harmonische Elemente in der einstimmigen Musik.
	26. Nov.	Dr. Gustav Donath: Florian Gassmann.
	13. Dez.	Dr. Adolf Koczirz: Lautenmusik und österr. Lautenspieler bis 1550.
1905.	20. Febr.	Dr. Max Graf: Die Musikbildung der Renaissance.
	25. März.	Dr. Erich von Hornbostel: Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft.

	5. Mai.	Dr. Erwin Luntz: Über die Anfänge des Instrumentalkonzerts.
	7. Nov.	Diskussionsabend: Die sinfonische Musik seit Brahms u. Bruckner.
1906.	20. Jan.	Dr. Elsa Bienenfeld: Musikalische Schlachtengemälde.
	28. Jan.	Mozartfeier. 8 Vorträge in verschiedenen Bezirken Wiens durch: Dr. Elsa Bienenfeld, Dr. Hugo Botstiber, Dr. Max Graf, Dr. Adolf Koczirz, Prof. Koller, Dr. Erwin Luntz, Dr. Johannes Winkelmann, Herr Wögerer, mit anschließenden Musikvorträgen.
	27. Okt.	Dr. Alexander Pilcz suppl. Vorstand d. I. psychiatr. Universitätsklinik Wien: Psychiatrie und Musik.
	26. Nov.	Prof. Oswald Koller: Referat über den Basler Kongreß. Aufführung von Kammermusikwerken von Bach und Händel.
	3. Dez.	Prof. Dr. Guido Adler: Musikalische Kulturprobleme unserer Zeit.
1907.	24. Jan.	Schriftsteller Richard Specht: Moderne Opernregie.
	19./20. März.	Major Joach. Steiner: 2 Demonstrationsvorträge über Polytonik.
	22. Juni.	Historischer Gitarrenabend. Vortrag: Dr. Adolf Koczirz. Ausführung: Kapellmeister Josef Krempl.
	3. Dez.	Historisches Konzert im großen Musikvereinssaale. Aufführung von Werken österreich. Kaiser usw.
1908.	25. Febr.	Dr. Oskar Kappelmacher: Brahms und Wagner.
	4. März.	Herr Hans Krenn: Die letzte Konsequenz in der Tonschrift und Musiktheorie.
	24. März.	Prof. Franz Haböck: Die Entwicklung der physiologischen Gesangsmethoden.
	10. April.	Dr. Erich v. Hornbostel (Berlin): Musikleben bei den Pawnee-Indianern.
	11. Mai.	Dr. Karl Horwitz: Josef Starzer. Aufführung zweier Divertissementi J. Starzer's.
	12. Mai.	Historisches Konzert unter Leitung von Dr. Karl Horwitz: G. M. Monn, Sinfonie und Sonate; M. Schlöger, Partita; Josef Haydn, Sinfonie in *G* dur.
1909.	13. März.	Josef Gregor: Die Epigenesis des Kunstwerks.
	25.—29. Mai.	Haydn-Zentenarfeier und III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. (Festgottesdienst, 4 historische Konzerte, Festvorstellung in der Hofoper. Vorträge).
1910.	9. Jan.	Pablo Casals: Violoncellkompositionen von Bach und Beethoven.
	23. Febr.	Josef Gregor: Die Prinzipien der angewandten Dramaturgie der Oper.
	18. April.	Bach-Abend (Mitwirkende: Mad. Wanda Landowska, Mad. Cahier, Arnold Rosé [Violine]).
	3. Mai.	Dr. Max Graf: Zur Entstehungsgeschichte von Wagner's »Fliegendem Holländer«. Anschließend Collegium musicum.
	23. Mai.	Dr. Egon Wellesz: Giov. Battista Pergolese. Anschließend Aufführung von Werken Pergolese's (Stabat mater, Triosonaten).
	22. Nov.	Friedemann Bach-Abend. Gedenkrede von Prof. Eusebius Mandyczewski; anschließend Aufführung von Werken Friedemann Bach's.
	9. Dez.	Prof. Diettrich: Japanische Musik.
	15. Dez.	Julius Major (Budapest): Ein neues Tonsystem.
1911.	10. Jan.	Dr. Erwin Felber: Die Wurzeln der primitiven Musik.

Es ist aus dieser Programmübersicht zu ersehen, daß die Ortsgruppe bestrebt ist, jeweilige Gedenktage (Mozart, Haydn, Cimarosa, Pergolese, Fried. Bach) zum Anlasse zu nehmen, um dem Publikum durch instruktive Vorträge und die Aufführung einiger charakteristischer Werke ein möglichst genaues Bild der Persönlichkeit der Künstler zu geben. Die Mischung von Vortrag

mit nachträglichem Collegium musicum hat sich als eine glückliche erwiesen, und hat zur Folge, daß die Veranstaltungen der Ortsgruppe von einem zahlreichen Publikum von Mitgliedern und deren Freunden besucht werden.

Dr. **Egon Wellesz.**
Im Auftrag des Vorsitzenden der Landessektion.

Redaktioneller Teil.

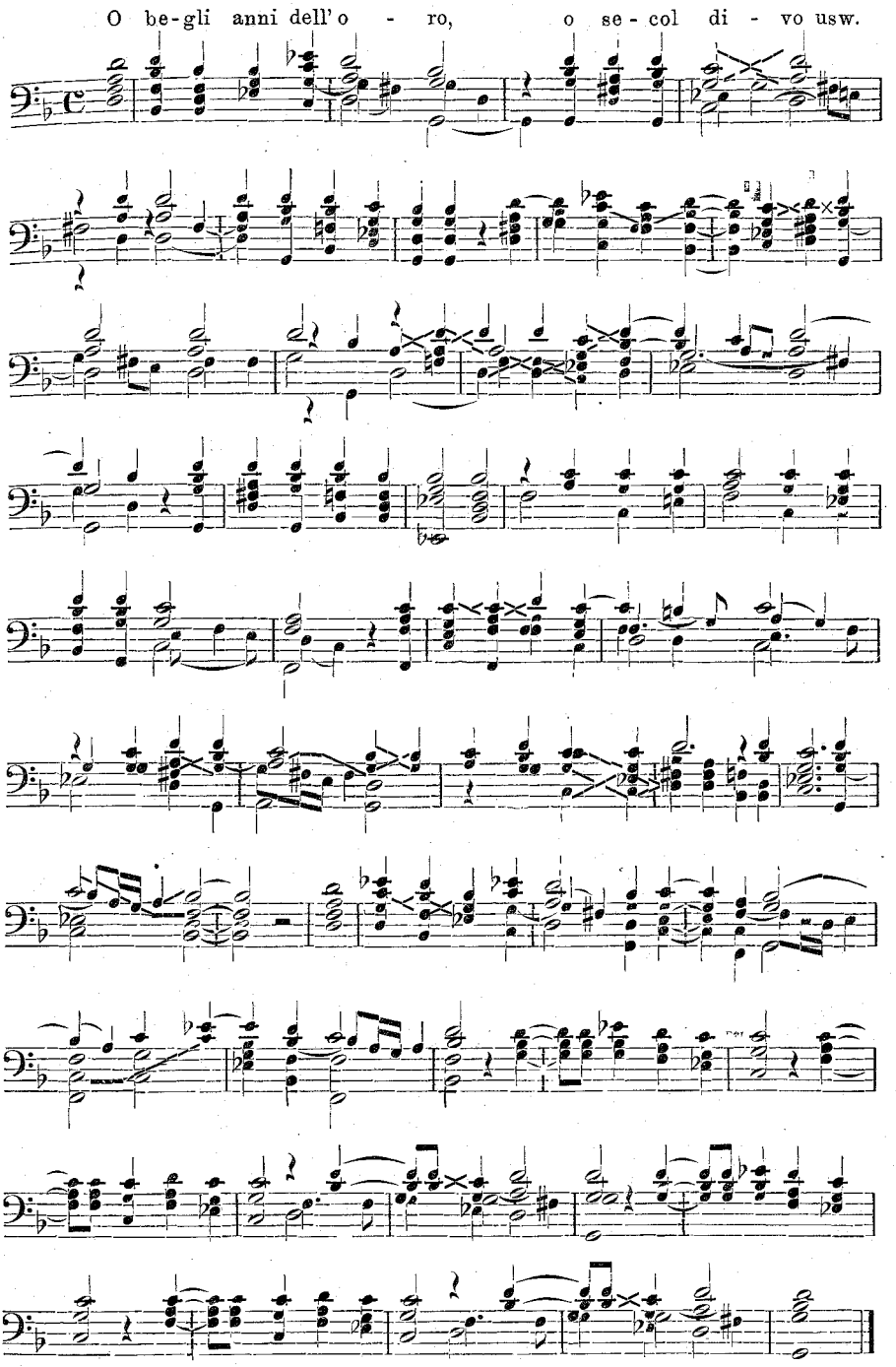
Zur Geschichte des begleiteten Sologesangs im 16. Jahrhundert.

Im Jahre 1539 feierte Florenz die Hochzeit Cosimos von Medici mit Leonora von Toledo. Den Höhepunkt der Festlichkeiten bildete eine Komödie mit musikalischen Einlagen, deren Komposition von Francesco Corteccia, Organisten an S. Lorenzo und späterem Kapellmeister Cosimos, herrührte. Den Schluß des dritten Aktes dieser Komödie machte ein Madrigal: *O begli anni del' oro*, eine Verherrlichung des goldenen Zeitalters, vorgetragen von einem als Silen verkleideten Sänger. Der von Kiesewetter (Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges usw., 1841, S. 32) und Ambros (Musikgeschichte III, S. 606) mitgeteilte offizielle Festbericht bemerkt dazu:

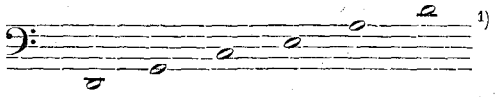
»*O begli anni del' oro a quattro voci sonata alla fine del terzo atto da Sileno con un violone, sonando tutte le parti e cantando il Soprano*«.

Corteccia's vierstimmige Komposition findet sich bei Kiesewetter (a. a. O. Notenbeilage Nr. 38) in Partitur gedruckt: drei Stimmen im Tenor-, eine Stimme im Baßschlüssel. Kiesewetter hat sich den Sinn des eben zitierten Satzes mit der betreffenden Musik nicht zusammen reimen können; er meint, Silen habe, sich mit der Viola begleitend, die Oberstimme des Madrigals gesungen, während die übrigen Parte von Satyrn(!) auf »Instrumenten« ausgeführt worden seien. Mit Recht tritt Einstein[1]) dieser durch nichts zu rechtfertigenden Ansicht entgegen. Aber auch er hat nichts mit Corteccia's Musikstück anzufangen gewußt, wenn er sich den Vortrag so denkt, daß der singende Silen selbst zwar den Instrumentalpart auf der Gambe übernommen, ihn jedoch in jener, u. a. von Diego Ortiz 1553 beschriebenen Art ausgeführt habe, nach der der Gambist irgendeine Stimme eines Madrigals herausgriff und sie improvisierend mit Passagen verblümte. Dabei läßt Einstein indessen die Frage offen, auf welche Weise dann die andern Stimmen zum Erklingen gebracht worden seien, da die Überschrift nichts von einem Cimbalo oder überhaupt einem andern Instrument als nur »un violone« sagt. Beide Erklärungen umgehen das Richtige. Wörtlich heißt der italienische Satz: Silen sang die Oberstimme (il Soprano) und spielte dazu sämtliche Stimmen (also auch die Oberstimme) auf dem Violone. Mit andern Worten: es liegt ein vierstimmiger polyphoner Violonesatz vor. Um sich davon zu überzeugen, hat man nur nötig, die vier Stimmen auf ein einziges System zusammenzuziehen, wie folgt[2]):

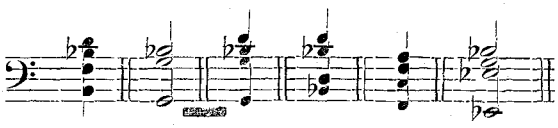
1) Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert 1905, S. 14, Anm. 1. 2) Vom Text der selbstverständlich verziert zu denkenden Oberstimme wurde hier nur der Anfang beigegeben.


O be-gli anni dell'o - ro, o se-col di - vo usw.

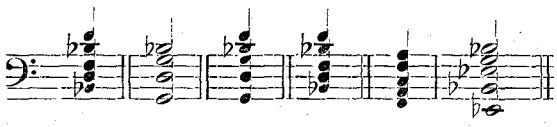
Als Instrument käme eine Tenor-Viola da gamba oder eine Viola bastarda in Frage, und zwar mit ihrer gewöhnlichen Stimmung:



Da indessen die Viola bastarda in Italien erst später auftritt, sie zudem vom Schriftsteller kaum »Violone« genannt worden wäre, so bleibt nur die originale Gamba übrig. In der Tat ist nahezu alles der Grifftechnik dieses Instruments angepaßt, und nur einzelne Akkorde scheinen ihr zu widersprechen, wenigstens in der Form, wie sie notiert sind. Hierher gehören Griffe wie:



die in echt gambenmäßiger Fassung zu schreiben wären:



Es bedürfte hier also jedesmal der Zufügung einer fünften, den Vollklang ergänzenden und dem Saitenumfang entsprechenden Note[2]). Hierin erblicke ich indessen keinen Widerspruch meiner Behauptung; denn die Notation in Gestalt von vier einzelnen Stimmen, wie sie Corteccia gibt, war an sich überhaupt nur ein Notbehelf, um den Mangel einer regelrechten Gambentabulatur vergessen zu machen. Sollte ein mehrstimmiger Gambensatz durch den Druck fixiert werden, so war — ähnlich wie in der Orgelpraxis der Zeit — kein anderes Mittel vorhanden, als ihn in einzelne »Stimmen« zu zerlegen und die »Intavolierung«, d. h. die passende Einrichtung, dem Spieler zu überlassen. Wegen weniger fünfstimmiger Akkorde die gedruckten vier Einzelstimmen um eine fünfte zu vermehren, wäre nicht angebracht gewesen; ein vierstimmiges Partiturbild genügte vollkommen. Ferner ist ersichtlich, daß es Corteccia beim Druck um eine nirgends gegen die Regeln des guten Satzes verstoßende Niederschrift zu tun war. Aus diesem Grunde hielt er an Bindungen und Fortschreitungen (namentlich der Mittelstimmen) fest, die beim lebendigen Vortrag nicht notengetreu wiedergegeben werden können, sondern der Spielart des Instruments angepaßt werden müssen, sei es, daß man zum Arpeggio greift, sei es, daß man den Wert gewisser tiefer oder hoher Noten verkürzt, wenn z. B. eine Bindung der Mittelstimme vollen Strich erfordert. Spieler Bach'scher Soloviolinsonaten, etwa der *d*moll-Chaconne, wissen, wie oft es notwendig wird, bei polyphonen Stellen gewisse Notenwerte der Niederschrift zu ignorieren, ohne sich dadurch eines Vorwurfs schuldig zu machen. Es bedarf nur wenig Mühe, Corteccia's Gambensatz nach Art der Lautentabulatur (z. B. von Gerle) einzurichten, bei der

1) Nach Ganassi (1542).

2) Herr Kgl. Kammermusiker L. Döbereiner in München hatte die Freundlichkeit, mir mit Rat zur Seite zu stehen.

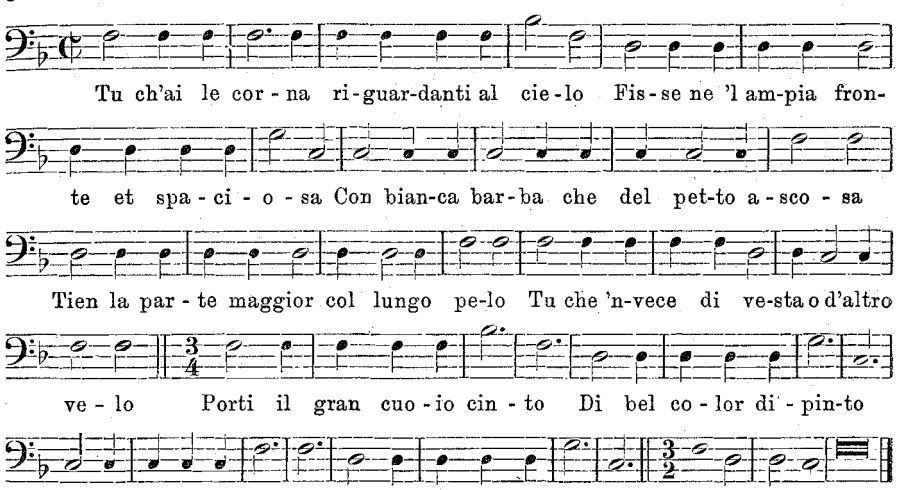
von anfang an solche Inkonvenienzen in Betracht gezogen und beseitigt wurden. Noch im Jahre 1589 kamen Begleitsätze für Chitarrone nicht in Tabulatur, sondern in (vierstimmiger) Partitur heraus[1]), und man darf annehmen, daß diese vom Spieler mit ähnlicher Freiheit benutzt wurde wie die vorliegende Gambenpartitur.

Angesichts dieses prächtigen Beispiels für polyphones Gambenspiel aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird erst jetzt erklärlich, warum es berechtigt war, in den Lehrbüchern Lauten und Violen zusammen abzuhandeln, und Einstein's Behauptung (a. a. O. S. 2), die Übertragung des Lautenkragens und der Lautenstimmung auf die Groß-Geigenfamilie beruhe auf einer Willkürlichkeit der Instrumentenmacher und sei ohne ersichtlichen Grund geschehen, stellt sich als irrtümlich heraus.

Bei dieser Gelegenheit sei ein zweiter bisher verkannter Fall ähnlicher Art aufgeklärt. Aus dem geistlichen Spiel »*Il sacrifizio d'Abramo*« des Feo Belcari (Ferrara 1554), zu dem der Madrigalist Alfonso della Viola die Musik schrieb, ist uns die Komposition einer Opferszene erhalten, in der ein Priester (sacerdote) zuerst wenige Verse allein singt, worauf der vierstimmige Chor kurze Rufe wiederholt. Das von Solerti[2]) in verstümmelter Form mitgeteilte Solo, das als Beischrift den Satz trägt:

»*Rappresentò il Sacerdote con la lira M. Andrea suo fratello*«

glaube ich folgendermaßen berichtigen zu dürfen.



Dieses Stück, aus Vordersatz und Nachsatz im Tripeltakt bestehend, wurde bisher als merkwürdiger und rätselhafter Beleg für eine früh auftauchende unbegleitete (!) Monodie betrachtet[3]). Man übersah dabei die Hauptsache: nämlich daß die Strophen »con la lira«, also mit Instrumental-

1) Vgl. die von Peri und Cavalieri komponierten Madrigale aus diesem Jahre bei Kiesewetter, a. a. O., Nr. 39—41.

2) Gli albori del Melodramma, I, S. 12.

3) H. Leichtentritt in der III. Aufl. der Musikgeschichte von Ambros, S. 244 f.

begleitung gesungen wurden. Von dieser selbst ist freilich nichts zu sehen. Sie wurde nämlich improvisiert, d. h. nach einer bei den Violaspielern allgemein üblichen Art aus dem Stegreif hinzugefügt. Die mitgeteilte Baßstimme ist folglich nicht nur als Gesangsstimme, sondern zugleich als Grundbaß einer akkordischen Improvisation des Sacerdote auf der Lira anzusehen. Unter Lira ist natürlich nicht ein dem antiken Instrument ähnliches Zupfinstrument zu verstehen, sondern jenes 14—15 saitige, gambenähnliche Streichinstrument, das noch von Praetorius (Syntagma II, S. 58) und Mersenne (*Harmonie universelle*, S. 204 f.) als spezifisch für polyphones Spiel geeignet beschrieben wird[1]) und von bezauberndem Klange gewesen sein muß. Dieses sowohl wie sein bescheideneres 7—11 saitiges Geschwister, die Bratschenlira, wie sie Rafael's Parnaßbild in klassischer Form zeigt, haben in der Renaissance als unentbehrliche Begleitinstrumente gedient. Und zwar in den Händen der Sänger selbst.[2]) Das Sichbegleiten auf der Viola war seit den Tagen der Troubadoure ebenso geschätzt wie das Sichbegleiten auf der Laute, wofür außer ungezählten Abbildungen als markanteste Belege Stellen aus Castiglione's bekanntem *Cortegiano* (1528) angeführt werden können. Obwohl oft zitiert, hat ihnen die Musikforschung noch immer nicht genügend Wert beigelegt; daher mögen sie hier in extenso folgen.[3]) Das von Castiglione an den Musenhof von Urbino verlegte Gespräch adeliger Herren über die Bildung eines »vollkommenen Hofmannes« nimmt im ersten Teile (S. 136 ff.) folgende Wendung:

»Molte sorti di musica si trovan' così di voci vive, come d' instrumenti; però a me piacerebbe intender, qual sia la miglior tra tutte, & a che tempo debba il Cortegiano operarla. Federico: Bella musica parmi il cantar bene a libro sicuramente, & con bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola[4]): perche tutta la dolcezza consiste quasi in un solo, & con molto maggior attention si nota & intende il bel modo & l'aria, non essendo occupate le orecchie in più che in una sola voce, & meglio ancor

Es gibt viele Arten von Musik, sowohl vokaler wie instrumentaler Natur, daher möchte ich gern wissen, welche unter ihnen die beste ist und wann sie der Edelmann ausführen soll.

Zur schönen Musik scheint mir zu gehören das gute und sichere Singen nach Noten, verbunden mit schönem Vortrag. Aber viel höher noch steht der Gesang zur Viola, weil hier alle Süßigkeit gleichsam in einem Solo besteht und man mit viel größerer Aufmerksamkeit die schöne Form und die Melodie verfolgt und ver-

1) Mersenne teilt sogar die Tabulatur eines Originalstücks mit Gesang in der Oberstimme mit.

2) Sowohl die mit Instrumentalmusik geradezu verschwenderisch ausgestatteten Intermedien des 16. Jahrhunderts wie die seit 1480 geschriebenen zahllosen Rappresentazioni sacre enthalten zur Lira gesungene Lieder (Kanzonen, Madrigale, Laudi), am häufigsten im Munde der Prologsprecher, daher man annehmen darf, daß diese Art des Vortrags als besonders feierlich gegolten hat. Daß von der Musik wenig oder nichts erhalten ist, erklärt sich wohl aus ihrem überwiegend improvisatorischen Charakter. Durch Praetorius, dessen im Syntagma II aufgeführtes Instrumentenarsenal zu den kühnsten Schlüssen für die Verwendung sämtlicher Instrumente im 16. Jahrhundert reizt, erfährt man, daß für die Bratschenlira hauptsächlich Bicinia und Tricinia verwendet wurden (vgl. die so bezeichneten Sammelwerke von G. Rhaw, 1545 und 1542). Die bevorstehende Neuausgabe des Gambentraktats von D. Ortiz (1553) verspricht manche neue Belehrung über Verwendung und Gebrauch auch dieser Instrumente. Schon zehn Jahre vor Ortiz hatte übrigens Silv. Ganassi seiner »*Lettione seconda pur della prattica di sonare il violone d'arco da tasti*« (1543) einen Abschnitt eingereiht über »il modo di sonare più parte con il violone unito con la voce«.

3) Benutzt ist die Ausgabe: Vinegia 1562.

4) Dazu als Marginalie: *Loda il cantare alla Viola.*

vi si discerne ogni picciolo errore; il che non accade cantando in compagnia & perche l'uno aiuta l'altro. Ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitar, il che tanto di venusta & efficacia aggiunge alle parole, che è gran maraviglia.«

steht. Das Ohr wird dabei immer nur von einer einzigen Stimme beschäftigt und kann viel besser jeden kleinen Fehler erkennen. Dies ist nicht der Fall, sobald im Chor gesungen wird, weil da einer den andern stützt.

Über alles erhaben aber, dünkt mich, ist der rezitierende Gesang zur Viola, denn er gibt den Worten so viel Pracht und Nachdruck, daß es ein großes Wunder ist.

Daß es sich hier nicht um das Spiel auf der Viola da gamba sondern auf der Viola da braccio handelt, geht aus einer alsbald folgenden Stelle hervor. Nachdem Castiglione über Diskretion und Schicklichkeit beim musikalischen Vortrag gehandelt, wendet er sich an die bejahrten Männer mit der Warnung, sich nicht jünglingshaften Neigungen beim Musizieren hinzugeben:

[S. 138] »Et se il Cortegeano sarà giusto giudice di se stesso, s'accommoderà bene a tempi, et conoscerà, quando gli animi de gli auditori saranno disposti ad udire; & quando non conoscerà l' età sua: che in vero non si conviene & dispare assai: vedere un huomo di qualche grado, vecchio, canuto & senza denti, pien di rughe, con una viola in braccio sonando, cantare in mezzo d'una compagnia di donne, avvenga ancor che mediocramente lo facesse: & questo, perche il più delle volte cantando si dicon parole amorose, et ne' vecchi l'amor è cosa ridicola.

Non voglio privare i vecchi di questo piacere, ma voglio ben privar noi & queste donne del ridervi di quella inettia; & se vorranno i vecchi, cantare alla viola, faccianlo in secreto & solamente per levarsi dell' animo que' travagliosi pensieri & gravi molestie, di che la vita nostra è piena.«

Besitzt der Edelmann genug Selbsterkenntnis, so wird er den rechten Augenblick zu erfassen wissen und herausfinden, wann die Gemüter der Hörer am besten zur Aufnahme von Musik gestimmt sind. Wenn er aber keine Rücksicht auf sein Alter nimmt, so ist das in Wahrheit unschicklich und mißfällt sehr. Man sehe sich einen Mann von besserem Stande an, greisenhaft, weißhaarig, zahnlos und voller Runzeln, wenn er, mit der Viola am Kinn, inmitten einer Damengesellschaft singt, noch dazu, wenn er es nur mittelmäßig versteht! Unschicklich ist dies auch deshalb, weil man meistens beim Singen verliebte Worte ausspricht, die Liebe aber bei Greisen ein lächerliches Ding ist.

Ich will zwar nicht die Greise dieses Vergnügens [ganz] berauben, sondern nur uns und jene Damen davor schützen, über solche Dummheit zu lachen. Wollen alte Leute wirklich zur Viola singen, so mögen sie es heimlich tun und nur, um sich über die bedrückenden Gedanken und harten Beschwerlichkeiten hinwegzusetzen, an denen unser Leben so reich ist.

Dem seien noch einige Sätze aus Vasari's Lebensbeschreibung des Lionardo da Vinci (1452—1519) zugefügt:

»Lionardo si risolve a imparare a sonare la lira . . . onde sopra quella cantava divinamente . . . Fù condotto a Milano con gran riputatione Lionardo al duca, il quale molto si dilettava del suono della lira, perchè sonasse; e Lionardo portò quello stromento ch' egli aveva di sua mano fabbricato d' argento gran parte in forma d' un teschio di cavallo, cosa bizarra e nuova, acciocche l'harmonia fosse con maggior tuba e più sonora di voce. La onde superò tutti i musici che quivi erano concorsi a sonare«.

Aus diesen Stellen geht unzweideutig hervor, daß das »cantar alla viola« eine der feinsten künstlerischen Beschäftigungen des Renaissancemenschen war. Eine große Anzahl hervorragender Musiker trägt denn auch den ehrenden Beinamen »della viola«, darunter

Giampietro della Viola (Verfasser einer 1486 in Mantua aufgeführten Rappresentazione sacra);
Orazio della Viola (in Parma);
Matteo della Viola, genannt »l'honor d'Urbino«, der im Violaspiel nicht seinesgleichen gehabt haben soll;[1])
Vincenzo della Viola, gestorben 1561 in Mantua;
Francesco della Viola, ein Schüler Willaerts;
Alfonso della Viola, der berühmteste Träger dieses Beinamens († 1567), ausgezeichnet auch als Madrigal- und Singspielkomponist.

Dazu kommt Jacopo Sansecondo, derselbe, den Rafael auf seinem Parnaßbilde auf Wunsch des Papstes als liraspielenden Apoll porträtiert hat. Er genoß so großen Ruf, daß, wie Castiglione schreibt, keiner neben ihm aufzukommen vermochte.[2]) Die Tatsache, daß alle diese singenden Violaspieler dem Bereiche Norditaliens (Mantua, Ferrara, Parma, Urbino) angehörten, mag damit zu erklären sein, daß hier sich seit Ausgang des 14. Jahrhunderts französische Troubadoureinflüsse am stärksten geltend gemacht hatten.

Bemerkenswert ist Castigliones Scheidung von »cantare alla viola« und »cantare alla viola per recitar«. Er erklärt zwar beides nicht näher, doch ist der Stelle zu entnehmen, daß er mit dem ersten Ausdruck mehr den geschlossenen, lyrischen Liedgesang (Kanzone, Madrigal) meint, mit dem zweiten aber anspielt auf einen freier und lebhafter, gleichsam dramatisch gestalteten. Die beiden oben angeführten Gesänge von Corteccia und Alfonso della Viola möchten daher wohl unter diesen zweiten Begriff fallen, bei dem man unwillkürlich an das »per recitar cantando« denkt, in dem Cavalieri seine *Rappresentazione di anima e di corpo* (1600) ausgeführt wissen will. Alle Anzeichen deuten darauf hin, daß in der Praxis des begleiteten Sologesangs zwischen 1500 und 1600 eine ununterbrochene Tradition herrschte und zur Zeit der ersten Musikdramatiker im Punkte des instrumentalen Begleitwesens noch Begriffe lebten, die hundert Jahre und älter waren. Spielen ja doch Liren und Violen auch noch bei Peri und Caccini eine Hauptrolle im Orchester. Über das Singen zu einem Violen-Ensemble (quattro viole d'arco), dem Castiglione an anderer Stelle eine Bemerkung widmet und für das anscheinend die Frottole-Literatur den Stoff lieferte, mag mit Bezugnahme auf Vinc. Galilei bei anderer Gelegenheit referiert werden. Mit geschärftem Auge für diese und ähnliche Praktiken, und mit sicherem Blick für Kompositionen, die im Hinblick auf diese Praktiken entstanden, wird es sicherlich in Zukunft möglich sein, das Bild des Musiktreibens der Renaissance um manche neue Farben zu bereichern. Es besteht kein Zweifel, daß der begleitete solistische Lied- und Madrigalgesang schon im frühen 16. Jahrhundert in Italien außerordentliche Dimensionen angenommen hatte, und daß die vielgerühmte Erfindung der florentiner Camarata mit Vinc. Galilei als Vordermann lediglich in einem allerdings genialen Aufspüren der Prinzipien des affektvollen, virtuosen bel canto und des dramatischen Sprechgesangs bestand.

Leipzig. **A. Schering.**

1) V. Rossi, *Appunti per la storia della musica alla Corte di Franc. Maria* usw., Rassegna Emilia 1888, S. 462 (nach alter Quelle).

2) »Soglio meravigliarmi dell' audacia di color che osano cantar alla viola in presenza del nostro Jacomo Sansecondo« (Cortegeano, I. S. 45).

London Notes.

For history of technical organ-building, organ-builders, and mechanical organ-improvements (exclusive of pipe-work), in England from A. D. 1606 to date, see Z. II, 442—445, Sept. 1901. For history of organ-playing, and the fundamental organ-design questions necessarily therewith involved, in England from A. D. 957 to date, see Z. XI, 85 – 91, Dec. 1909. —— King's Hall (Aula Regis), Cambridge, was founded 1337 by Edward III. Distinct from King's College, Cambridge, which was founded 1441 by Henry VI. In 1546 Henry VIII united King's Hall and various other Halls and Hostels into one establishment, Trinity College, Cambridge. —— The organ-record of the last-named goes back to 1563, when the King's Hall organ was set up in the new chapel. In 1596 Hugh Rose built a new organ. Both these were single manual. In 1610 John Yorke improved the 1596 instrument, and added a second manual with choir-organ. Thomas Dallam, the father, had already set up a two-manual organ (the first known in England) in King's College, Cambridge, in 1606. Stephen Brittaine did work at Trinity College in 1615 and 1621. Robert Hallam took charge of the organ in 1635. At the Great Rebellion (1642) this organ was dismantled. The Restoration was in 1660, and in 1663 Thamar of Peterborough built a new organ. In 1694 Bernhard Schmidt ("Father Smith", as distinguished from his nephews, in this country 1660—1708) built a new small organ, and in 1706 began a new large one, which was finished after his death by his son-in-law Christoph Schröder. In 1767 improved by Parker of London. Again in turn, in 1801 by John Avery, in 1808 by H. C. Lincoln of London, in 1819 by Flight and Robson, in 1830 by Elliott and Hill, in 1836 by J. Gray, and notably in 1853, 1870 and 1890 by W. Hill and Son. —— This year a really remarkable organ, with much of the old pipe-work but otherwise new, is being built, to the specification of the organist our member Alan Gray, by Harrison and Harrison of Durham and Glasgow,—a firm which has lately built or rebuilt well-known cathedral organs at Belfast, Bristol, Carlisle, Ely, Glasgow, Newcastle, and Wells. In pipe-work it has 74 speaking "stops"; of which however 4 pedal-stops are borrowed in bulk from graver pedal-stops, and 5 pedal-stops are borrowed entire from manual sound-boards. The original speaking-stops are distributed thus;—Pedal 7 (but the 9 additional borrowed are equally independent and of exactly equal value, in spite of pedantic objection, making 16 in all); Great 20; Swell 15; Choir 12, and Positive 3, on same manual; Solo 8. The aids to control are as follows:—mechanical stop-knobs 17; mechanical pedals 11; pistons 24, of which 6 are "adjustable". The jambs are at 45°. Speaking-stop knobs are lettered black, mechanical ditto red. The pedal-board shape is concave-radiating. The wind pressure is from 3″ choir to 15″ pedal-reeds and solo-tuba; the action is on 10″. The blowing is by kinetic fans driven by 12-horse-power electric motor. The action is tubular-pneumatic throughout; except couplers manuals-to-pedal, which mechanical. —— There are a 32′ Open and a 32′ reed on the pedal, and a 32′ bourdon effect on Great. The Great 8′ flue stops are 6 out of 20 total stops, the Swell 3 out of 15, the Choir 6 out of 12. The mixtures are very moderate, and well thought out; thus (where the names are perhaps fancifully differentiated):—Pedal "Sesqui-altera", 12, 15, 17, 19, 22; Great "Harmonics", 10, 15, 17, 19, 21, 22;

Swell "Mixture", 12, 19, 22, 26, 29; Choir "Echo Cornet", 15, 17, 19, 22. There are harmonic trebles to 5 reed-stops, besides the usual through-harmonic stops. —— The "Positive-organ" has Open 8′, Stopped 8′, Nason 4′; all Father Smith stops; they are placed in the old front "choir" case; as an experiment they are being tuned (at any rate provisionally) to "unequal temperament".

To comment on this organ. It is here fully described, as being typical of the best present conception of large-scale church organ-building in England. If Germany and Holland are the original homes of general organ-design, and if France and Belgium have shown advances in pipe-work, England has always led the van as to mechanical appliance and control (e. g. the first invention of horizontal bellows and inverted ribs, concussion-bellows, composition pedals, the pneumatic lever—which revolutionized all organ-building—, composition pistons, pneumatic action, electric action, etc.); and built the earliest "concert-organs". The English musical profession has its roots also essentially in the organist-world. On the other hand, the last quarter-century has seen the gradual absorption of foreign ideas, where fundamental, so as to combine with English mechanism. The foot-scale design of the Trinity College organ is unassailable: though the final tone (and that is after all the principal thing) must depend on the builders. The mechanical aids are profuse; also judicious, unless eleven mechanical unseen pedals are considered excessive. For valid "borrowing" there are 3 conditions:—that it does not rob other parts (a consideration pace the pedants generally negligeable), that it is cheaper than pipe-work, that it does not embarrass the mechanism. The bold pedal-borrowing here shown is free from objection, and might indeed well serve as pattern. —— The quite new proceeding with 3 easily-segregated stops on unequal temperament (query "mean-tone", or "Helmholtzian" with descending fifths?) is legitimate, and will probably be most useful in the simple keys; for general remarks on this head, see Z. XIII, 172, February 191" 1912; it is often forgotten that though Bach's clavichord was equal, his organ was unequal.

Our principal and now one-century-old "Quarterlies" (akin to the German "Allgemeine Literaturzeitungen") rarely find an article of their calibre on musical subjects. However one such is W. H. Hadow's 26-page "Music and Drama" in Quartarly Review (Murray) for January 1912. According to usage a row of publications is cited (here "Pelleas and Melisande" 1902, "Salome" 1905, and "Elektra" 1908, with three books), and then follows an essay. Hadow is a master of resounding words and brilliant sentences, as well as a lucid recounter of history. The Quarterlies however have established a style where construction is less thought of than diction, and it is not easy to dissect a Quarterly article, tracing its scaffolding, defining its argument, and enuntiating its goal ethical or artistic. Present essay begins with stating the familiar and never yet solved dilemma,—put by different people in different ways,—between realism and idealism, convention and sentiment, musical form and dramatism, opera and music-drama, and so forth. It then gives the history from the first beginnings, and with later century-end landmarks of Monteverde XVI, Lully XVII, and Gluck XVIII. Subsequently it says:—"We have seen the music-drama begin with religion, change to the conflict of motives and the presentation of human tragedy, develop for a short time into folk-legend, and finally lose itself in the sands of dramatic convention".

Then about Wagner, who in his own personal career "reversed this order". Then to Richard Strauss as a development of Wagner, and Debussy as a "revolt" against Wagner. But Debussy in the sense of the initial thesis of the essay is in the same category with Wagner. So to conclude, author recovers himself, and says:—"Strauss and Debussy have each in their own way shown how the music-drama can enrich its own theme, and it is possible that the ways may after all converge. The dream perhaps was realized by Greek Tragedy; it may be realized again." —— Author in this article appears to surrender himself to the school which prefers dramatism to the inherent laws of music. Thus:—"Fidelio is really an impossible compromise, a monument of symphonic style, which, except for one superb scene, never strikes the spectator as dramatic". It is the fashion of the day to write like this; but pendulums swing, and the moods of fashion change, and, as to the durability of art-works, form has infinitely more to do with the matter than anything else. Author is also too complaisant, tacitly at any rate, to the decadent ethics of Strauss's subjects. "Salome" was written to the libretto of one whom an outraged age justly put beyond the pale, and whose work itself was not only nauseous but flimsy. The present-day tendency to whitewash this person and his works is but a perverse reaction, and music not founded on at least neutral ethics must fall as certainly as a ripe-rotten pear. ——While making these remarks, one may draw attention again to the scintillations of a very well written essay.

Of 7668 new books published in 1911 in England, 50 were on music; this is a small number, but it is yearly increasing. The chief publishing month is October.

London. **C. M.**

Sommaire de la Revue musicale mensuelle S. I. M.

Numéro du 15 février 1912.

Madame de Genlis musicienne, par **Michel Brenet.**

La plupart des ouvrages écrits sur Mme de Genlis, même le récent et beau livre de M. Jean Harmand laissent de côté tout un chapitre qui eut pu s'intituler Mme de Genlis musicienne. Cette femme universelle ne nous a laissé ignorer aucun de ses talents, et en maints endroits de ses mémoires, elle nous est un guide précieux, en ce qui concerne l'histoire de la musique de son temps, de la musique de salon surtout. A défaut d'un sens artistique bien affiné, nous devons lui reconnaitre une évidente habileté sur la harpe, et une compréhension parfaite des ressources propres à cet instrument; le jour où sera écrite une histoire de la harpe en France, Mme de Genlis n'y fera point une inutile figure.

Un cas d'ornementation chez Bach, par **A. Dolmetsch.**

En réponse à un article de M. Fuller Maitland, paru au mois d'Octobre dernier dans le Musical Times de Londres, M. Dolmetsch publie le texte original de l'Aria de Bach, avec réalisation pratique des agréments. Il met en regard, la même réalisation opérée par M. Fuller Maitland et présentant avec la sienne de notoires dissemblances.

L'oreille et l'image musicale, par **E. Poirée.**

Les récents travaux de M. de Cyon tendent à faire considérer notre sens auditif, non comme un sens spécifique mais comme un sens généralisé-sens de la direction, et des proportions, sens de l'espace et du temps. L'espace sonore peut être conçu

comme l'espace géométrique, à trois dimensions. La nécessité de ces trois éléments a sa justification dans la conformation de notre organe récepteur, dont les canaux, dits canaux semi-circulaires sont au nombre de trois.

La Musique populaire portugaise, par **Pedro Blanco.**

Notizen.

Gedenkfeiern für Friedrich den Großen. Den Programmen, die im letzten Heft mitgeteilt wurden, können noch einige weitere hinzugefügt werden. Eine sehr umfangreiche Feier veranstaltete der Bachverein Dresden (Leitung Prof. O. Richter) mit folgendem Programm: 1. Friedrich II.: Erster Satz einer Sinfonia. 2. C. H. Graun: Drei Opernchöre aus Montezuma (»Willkommen«, »Ach, Himmel, ach«) und Silla (Schlußchor). J. J. Quantz: Zwei Sätze aus einer Flötensonate. C. H. Graun: Arie für Sopran aus Montezuma (»Ach, ein edler Mut«), Ph. E. Bach, Zwei Klavierstücke. Friedrich II.: Grave und Allegro aus dem 3. Flötenkonzert. Drei Lieder von C. H. Graun und Quantz. Fr. Benda: Adagio aus einem Violinkonzert (bearbeitet von O. Richter, der es auch herausgeben wird). Zwei Chöre aus der Olympiade (»Deine Blitze«) von J. A. Hasse und der Jagdkantate (Lebe, Sonne dieser Erden) von J. S. Bach. Dem Programm ist ein Aufsatz: Musik am Hofe Friedrich's des Großen von E. Neufeldt beigegeben. — Im Konservatorium der Musik in Kiel gelangten nach der Rede des Schuldirektors die Ouvertüren zu Montezuma von Graun, zu Piramo und Tisbe von Hasse und zu Günther von Schwarzburg von Holzbauer zum Vortrag. — In Stralsund veranstaltete der Organist W. Kühn eine Nachfeier des Geburtstages, indem von Friedrich II. das Grave aus dem III. Flötenkonzert, einige Märsche, eine Arie aus Demoofonte und eine Sinfonia aus dem Jahre 1743 aufgeführt wurden, neben passenden Stücken älterer und neuer Komponisten.

Gefälschte Mozart-Manuskripte. Herr Redakteur Adolf Neumann brachte mir im Dezember v. J. zwei als Mozart-Manuskripte bezeichnete Notenblätter zur Begutachtung. Die flüchtige Betrachtung ergab sogleich eine gewisse Ähnlichkeit mit Mozart's Handschrift. Beide musikalischen Skizzen auf 14linigem, unten beschnittenem Notenpapier in Querformat, Breite 33 cm. Das eine Konzert für Klavier Ddm. $^3/_4$ identisch mit dem bei Köchel, Anh. II, 57, mit roter Tinte geschrieben, das andere, Quintett für 2 Violinen, 2 Violen, Violoncell, *E* dur $^3/_4$, identisch mit Köchel, Anh. II, 81. Die Handschriftbeschreibung stimmte. Dazu kam noch, daß beide Manuskripte mehrfach den Stempel »Dem Musikverein u. Mozarteum« aufweisen, wonach die Stücke diesem Institute abhanden gekommen wären.

Im Einverständnis mit dem gegenwärtigen Besitzer der Manuskripte, Herrn Dr. Karl Gagstatter, wendete ich mich an den Sekretär des Mozarteums, Herrn kais. Rat J. E. Engl, ob sich diese Manuskripte in Salzburg vorfinden, was derselbe alsbald bejahte. Durch das freundliche Entgegenkommen seitens der Mozarteumverwaltung wurden mir nun die Originale an die Wiener Universitätsbibliothek geschickt.

Der Vergleich mit den Salzburger Originalen löste die Rätsel alsbald. Die obigen Handschriften erwiesen sich als dem Originale nachgemacht. Die Skizze des Klavierkonzertes ist auch im Original mit roter Tinte geschrieben. Die Nachahmung der Schriftzüge Mozart's ist mit ziemlich ungeschickter Hand gemacht, und weicht im Verlaufe des Manuskriptes vom Original immer mehr ab. Dazu kommt noch, daß die Kopie mit sehr geringem musikalischen Verständnis gemacht ist. Der Baß im Quintett setzt am Schlusse der ersten Seite um einen Takt zu spät ein, was mit Bleistift korrigiert ist. Die zweite Seite des Klavierkonzertes, auf die die (rote) Tinte durchschlug, ist unbeschrieben, wohl aber die dritte beschrieben, hier die ausgewischten Noten nachgemacht. Alt ist jedenfalls das Notenpapier, der Stempel echt.

Es frägt sich nun, wann mag die Fälschung entstanden sein und mit welcher Absicht? Die Manuskripte des Mozarteums haben heute alle neben dem erwähnten Stempel noch einen zweiten: »Internationale Stiftung. Mozarteum 1881«. So ist es wohl wahrscheinlich, daß die Fälschung vor dieser Zeit geschehen ist, jedenfalls zu einer Zeit, da die Manuskripte nicht so sorgfältig gehütet wurden, wie seit der Neuorganisation, und Manuskripte sowohl als der Stempel leicht zugänglich waren. Die Fälschung geschah jedenfalls mit der Absicht, die Stücke als »gestohlenes Gold« in den Handel und wohl nach auswärts zu bringen. Jedenfalls bieten die zwei Stücke einen nicht uninteressanten Beitrag zur Kunde der Fälscherkünste, die ja heute zu einer Wissenschaft sich ausgestaltet hat. Wärmster Dank gebührt dem gegenwärtigen Besitzer dieser Fälschungen, der die Veröffentlichung der Untersuchungsresultate freundlichst gestattete. Es ist nicht undenkbar, daß noch andere Exemplare dieser Art auftauchen werden.

Alfred Schnerich.

Italien. Il centenario di Franz Liszt è stato ricordato in Italia con varii articoli nelle riviste e nei giornali, con conferenze ed audizioni commemorative. L'affetto vivo che Liszt portò sempre alla nostra terra e particolarmente a Roma, il lungo soggiorno ch' egli fece tra noi lo facevano considerare quasi come italiano, italiano d' elezione e di sentimento. La sua arte pianistica e più ancora la sua arte sinfonica, le sue idee e il suo apostolato artistico determinarono una benefica influenza nel rinnovamento della nostra coltura musicale. Ond' è che con memore affetto, con sentita riconoscenza l' Italia intellettuale ha celebrato il centenario della nascita del grande artista.

Il teatro alla Scala di Milano, seguendo la consuetudine introdotta da alcuni anni di esumare in ogni stagione un antico capolavoro teatrale, ha rappresentato testè per la prima volta in Italia l' *Armida* di Gluck, che ha avuto completo successo. La bellissima opera dell' allievo di Sammartini è apparsa ancora piena di fascino ed efficace specialmente nelle parti in cui la riforma melodrammatica di Gluck afferma maggiormente le sue caratteristiche. Molte pagine conservano una freschezza e una venustà sorprendenti. L' opera fu messa in iscena con grande accuratezza ed eseguita con lodevole rispetto allo stile. Il successo si è mantenuto costante anche nelle numerosissime repliche. Queste esecuzioni storiche che giovano molto per integrare le finalità di coltura artistica che si propone il nostro maggior teatro, saranno certamente proseguite nelle successive stagioni. E' desiderabile che il prossimo anno, subito dopo l' opera di Gluck, venga rappresentato qualcuno dei migliori lavori del suo grande rivale Piccinni (il Roland?). Nella serenità della storia, i due antagonisti saranno entrambi glorificati nello stesso teatro. Nicolò Piccinni, il fecondissimo operista della scuola napoletana, ha ben diritto di essere ricordato e ammirato dagli italiani.

Nel 1913 ricorrerà il centenario della nascita di Giuseppe Verdi. Per tale circostanza è stato deciso di pubblicare l' intero epistolario del maestro. La commissione incaricata di tale pubblicazione si recò in questi giorni nella villa Sant' Agata presso Busseto ove è conservata ogni cosa lasciata da Verdi, ed ebbe la gradita sorpresa di trovare tra le carte verdiane la partitura completa della sinfonia (ouverture) dell' *Aida*, sinfonia di cui si era molto parlato all' epoca della prima rappresentazione dell' opera, ma che nessuno aveva mai visto nè sentito e di cui si metteva in dubbio l' esistenza. Vennero trovati pure tutti gli studi preparatori della stessa opera coi commenti all' azione, la sceneggiatura in prosa e quella parziale in versi fatta da lui, non chè la corrispondenza col librettista Ghislanzoni, donde risulta che Verdi abbozzava da sè i libretti delle sue opere. L' epistolario trovato in perfetto ordine e raccolto in cinque volumi rilegati, comprende le minute di tutte le lettere scritte in un sessantennio: dal 1840 al 1900. Sarà invero interessante sotto molteplici aspetti la pubblicazione di tale epistolario e costituirà forse il più alto contributo alla commemorazione verdiana.

Il regio Istituto Musicale di Firenze ha festeggiato in questi giorni il cinquantenario della sua fondazione. Per la circostanza è stato pubblicato il cata-

logo illustrato degli strumenti raccolti nel museo del medesimo Istituto. Trattasi d' una collezione particolarmente interessante per gli studiosi e gli amatori di antichità musicali. La maggior parte degli strumenti proviene dalla collezione di Ferdinando de' Medici principe di Toscana «insuperabile mecenate — così nella prefazione del catalogo — per i musicisti e appassionato di musica e di cose musicali, collezione che dal granduca Cosimo III fu nell' anno 1716 affidata in consegna a Bartolomeo Cristofori (1655—1731), il famoso cembalaro da Padova inventore del pianoforte». Vi sono violini di Nicola Amati, Antonio Stradivari, Giuseppe Guarneri, Antonio Gragnani; viole di Antonio Stradivari e di Nicola Dopfer (anno 1774); la prima merita speciale menzione: essa è una delle due viole espressamente costruite — afferma il sig. Bargagna autore del catalogo — per commissione del gran principe di Toscana Ferdinando de' Medici che «avuto in dono dal marchese Bartolomeo Ariberti di Cremona due violini e un violoncello dello Stradivari ed essendone rimasto ammiratissimo, volle arricchire la sua collezione di altri strumenti del sommo liutaio». Nel cartello interno è scritto:

Antonius Stradivarius Cremonensis
faciebat anno 1690
Prima. 20 ottobre 1690 per S. A. da Fiorenza.

«E' uno strumento stupendo — prosegue il sig. Bargagna — una delle opere più perfette dello Stradivari; anche il suo formato grandissimo conferisce allo strumento una speciale maestosità (*sic*) ed una caratteristica del tutto straordinaria. La vernice giallo-dorato splende di bagliori e di luci che sembrano balzare da una cosa viva (*sic*). Tutta la fattura è perfetta, il disegno superbo, le proporzioni fra le singole parti, del più armonioso rapporto». Credo molto utile riportare qui le misure del singolare strumento:

Lunghezza totale del piano armonico	cm.	48,0
id. dall' alto al taglio delle *ff*	»	26,0
id. delle incavature dette *cc*	»	11.0
id. delle *ff*	»	8,8
Larghezza massima della cassa superiore . .	»	22,0
id. al centro delle incavature	»	15,1
id. della cassa inferiore	»	27,3
Altezza delle fasce (parte superiore)	»	4,0
id. » » (parte inferiore)	»	4,3

Di fattura simile a questa viola è un violoncello pure di Stradivari. Vi è pure un altro bellissimo violoncello di Alessandro Gagliano. Un grande contrabasso a *cinque* corde (la più profonda è un *do*) porta scritto nell' interno:

Bartolomeo Cristofori in Firenze 1715.
Primo.

Questo gruppo comprende anche una viola d'amore tedesca del secolo XVIII, una piccola ribeca e un *controviolino*, istrumento inventato recentemente dal sig. De Zorzi, equivalente a un piccolo violoncello accordato all' ottava inferiore del violino, cioè una quarta sotto la viola. L' intendimento dell' inventore è stato di completare la famiglia degli archi col *tenore*, corispondendo il violino al soprano, la viola al contralto, il controviolino al tenore e il violoncello al basso.

Nel gruppo degli strumenti a corda, a pizzico, a plettro e a percussione sono notevoli un' arpa araba, due salteri, un liuto a 24 corde, un clavicordo, due clavicembali dei quali uno portante la marca

Longman and Brodway Musical Instrument Makers
N. 26 Cheapside and N. 13 Haymarket London.

Questo clavicembalo, lungo 2 metri, ha una estensione di 5 ottave. Nella tavola soprastante alla tastiera sono sei registri «distinti coi nomi: *Arpa*, *Liuto*, *Ottava*, *Silenzio* (registro finto), 1° *unisono*, 2° *unisono*. Un altro bottone ha l' ufficio di fermare i registri. Ogni tasto solleva quattro saltarelli i quali, a seconda della voluta registrazione, pizzicano una o più corde fino a quattro contemporaneamente,

accordate all' unisono o all' ottava. Una particolarità molto interessante di questo strumento è che per mezzo di un pedale si può aprire o chiudere una persiana a somiglianza di quella dell' organo (organo espressivo), e che è sovrastante al piano armonico».

Meno interessante dal punto di vista storico è il gruppo degli strumenti a fiato. Noto tuttavia: una copia di tibia fatta eseguire dal Gevaërt su un esemplare ben conservato rinvenuto negli scavi di Pompei; un flauto dolce basso, di grandi dimensioni e diritto, cioè a becco; una dulciana; un oboe d' amore; uno sciofar ebraico; una tuba romana, copia d' esemplare scoperto a Pompei; un cornetto soprano.

La morte ha rapito immaturamente due nostri musicisti: Cesare Pollini, pianista, che da molti anni era direttore dell' Istituto musicale di Padova e Bruno Mugellini, pianista anch' esso, il quale si era in particolar modo dedicato alla didattica del pianoforte. Sono notii suoi lavori didascalici editi dalle case Breitkopf & Härtel e Ricordi. Da poco tempo il Mugellini, in seguito alla rinuncia di Enrico Bossi, era stato incaricato di dirigere provvisoriamente il Liceo musicale di Bologna. Vito Fedeli.

Mit der neu aufgefundenen Kantate J. S. Bach's (S. 178) hat es insofern seine Richtigkeit, als es sich um ein wirklich beglaubigtes und bis dahin nicht veröffentlichtes Werk J. S. Bach's handelt, das aber teilweise auch in Berlin aufgefunden worden ist. Nähere Mitteilungen sollen gebracht werden, wenn das Werk näher untersucht worden ist.

Kopenhagen. Der Cäcilienverein führt Kunzen's *Holger Danske* vollständig auf. Über die Oper, die in der dänischen Musikgeschichte eine besondere Rolle spielt, wird in der nächsten Nummer ein größerer Artikel handeln.

Leipzig. In der hiesigen Universität sind akademische Musikaufführungen eingerichtet worden, die vormittags an einigen Sonntagen des Semesters in der Aula vor geladenem akademischen Publikum stattfinden, und von denen eine im Februar vom *Collegium musicum* unter Leitung Dr. A. Schering's bestritten wurde. Dadurch ist ein heutiges Collegium musicum — ähnlich auch in Halle — erst wieder so recht zu akademischen Ehren gelangt und leistet, da selbst in Universitätskreisen etwa noch eigentümliche Vorstellungen vom Wesen der Musikwissenschaft, der älteren Musik überhaupt, vorhanden sind, praktische Arbeit. Das Programm ist interessant genug, um vollständig mitgeteilt zu werden: H. L. Haßler: Indrada (Nr. 43 des »Lustgartens« etc. 1601); P. Attaignant: Pavaue und Galliarda (Nr. 16 einer Sammlung von Tanzstücken, Paris 1530); M. Franck: Pavane, Galliarde (Nr. 1 und 14 der »Neuen Paduanen und Galliarden«, Coburg 1603), Vier deutsche Tänze (Nr. 8, 14, 15, 22 der »deutschen weltlichen Gesäng und Täntz«, 1604) und Indrada (Nr. 6 der »Neuen musikalischen Indraden«, Nürnberg 1608); G. Gabrieli, Sonata »*pian e forte*«; J. H. Schein, Variationensuite (Nr. 10 und das »*Banchetto musicale*« 1607); K. L. Haßler, Indrada (Nr. 42 des »Lustgartens« etc.). Die Aufführungen fanden viel Beifall.

Liège (Lüttich). Zu der Notiz im letzten Heft (S. 177) sei noch bemerkt, daß die betreffenden Werke von Bach alle in der Originalsprache zur Aufführung gelangt sind. Die Übersetzung der Phöbuskantate (Le défi [nicht depit] de Phébus et de Pan) diente lediglich zum Verständnis.

Ein Desideratum. Die Musiktraktate des Claudius Ptolemaeus und des Bryennius sind leider längst vergriffen und nur noch in großen Bibliotheken erhältlich. Mit Recht hat daher Prof. Dr. Hugo Riemann den Wunsch geäußert, es möge eine Neuausgabe derselben veranstaltet werden. Ich erlaube mir, diesen Wunsch mit Nachdruck zu erneuern und beizufügen, daß, nach dem Vorgange des Meibomius, der griechische Originaltext von einer lateinischen Übersetzung begleitet sein sollte. **P. C. Vivell.**

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Van Aerde, Raymond. Ménestrels Communaux et instrumentistes divers établis ou de passage à Malines de 1311 à 1790. (Extrait du tome XXI [1911] du Bulletin du Cercle Archéologique Littéraire et Artistique de Malines). 109 Seiten 8°. Malines, L. et A. Godenne, 1911.

Die Arbeit gewährt uns einen trefflichen Einblick in die Verhältnisse der niederen Stadtmusiker. An Hand von Gemeinderechnungen verfolgen wir seit 1311 die Entwicklung der Turmwächter (veilleurs) von St. Rombaut und Notre Dame. War ihre älteste Funktion, über das Wohl der Stadt zu wachen, auf herannahende Feinde oder Feuersgefahr aufmerksam zu machen, so weisen doch Bezeichnungen wie *trompeneer*, *tromper*, *pipers*, *ministrelen*, *speellieden* etc. bald auch auf rein musikalische Aufgaben hin. 1433 werden sie zum ersten Male als Stadtpfeifer aufgeführt. Ihre Zahl betrug damals 3, später 4, 5 und im 17. Jahrhundert bis 8. Über ihre Anstellung entscheidet Probespiel. Bis 1573 bezogen sie ein festes Gehalt, dann erhielten sie ihren Lohn von Fall zu Fall, ein Umstand, der manchen trefflichen Musiker zum Wegzuge bestimmte. Wurden auch auf ihre Vorstellungen 1606 wieder 5 als *stadsspeellieden* in festen Sold genommen, so hörte dieses Verhältnis schon 1621 wieder auf. Es ist interessant, an Hand der Berichte die Herrschaft bald dieses, bald jenes Instrumentes feststellen zu können. Der zweite Abschnitt führt uns hinein in die Verhältnisse der Spielleute. Wir lernen ihre Instrumente und deren Bezugsquelle kennen. Aus Brügge kommen Geigeninstrumente, aus Mecheln Krummhörner und Schalmeien, bis Antwerpen den Hauptmusikhandel an sich reißt. Wir werden unterrichtet über die Amtskleidung der Spielleute, ihre Rechte und Pflichten, die sich neben der Bewachung der Stadt auf Mitwirkung an den Meßfeiern, an den Banketten des Rats und auf Spielen auf öffentlichen Plätzen zu Ehren der Stadt beziehen. Bis auf den heutigen Tag hat sich die Rolle des Wächters mit der Trompete als Requisit erhalten, nur daß von ihm, abgesehen von dem Stundenabblasen, keine musikalische Funktion mehr gefordert wird. Listen geben uns Aufschluß über die Wächter, die seit 1311 an den beiden Kirchen gewirkt haben, und verschaffen uns einen Überblick über die Instrumentisten, die in Mecheln, sei es im Dienste der Stadt oder als freie Musiker, tätig gewesen sind. Hat auch keiner für die Musikgeschichte besondere Bedeutung gewonnen, so hat sich doch mancher selbst außerhalb des Weichbildes von Mecheln einen Namen gemacht, wie z. B. Hans Nagel, der von 1479 bis 1483 in Leipzig wirkte. Eine Liste der gelegentlich durch Mecheln kommenden Musiker vervollständigt das lebendige Bild, welches wir von dem Musiktreiben in dieser Stadt an Hand der Rechnungsbücher gewinnen.

J. Wolf.

Annales du XXIIe Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique. Editeur: Godenne, Malines.

Depuis quelques années, la Fédération archéologique et historique de Belgique, a pris l'excellente décision de consacrer une place à l'histoire de la musique, parmi ses nombreux travaux, dont l'objet principal est l'archéologie proprement dite (architecture, sculpture et peinture anciennes).

Au XXIIe congrès, qui a eu lieu en août 1911, à Malines (Mecheln), les membres de la section de musicologie ont présenté divers mémoires dont nous allons résumer ci-après la substance:

Peeters, Theophiel. Oude Kempische Liederen en Dansen (en néerlandais; traduction: Vieilles chansons et danses campinoises), 39 p. La Campine est le pays de sapins et de bruyères qui s'étend sur la partie la plus importante des provinces d'Anvers et de Limbourg. L'étude de M. Peeters est basée sur des recherches personnelles faites dans les localités les plus isolées de cette région. Elle contient de précieux documents folkloriques notés et pourvus de commentaires: une chanson de Noël, une chanson de nouvel an et une chanson de tisserands, datant toutes trois du XVIe siècle au plus tard; de vieilles danses comme, par exemple, la danse des chandelles (Kaarsjesdans) de Hoogstraeten; un curieuse danse de funérailles (Rozenmareintjes dans); des danses de Mai (Meidansen), une ronde dansée autour du feu de la St Martin; une autre, dansée autour d'un vieux tilleul du village de Zoersel; des danses des gildes (la Rijsembesemdans de la Gilde St Georges, le Zevensprong

de la Gilde St Sébastien, le Weversflikker des tisserands), etc.

Van Doorslaer, G. Le carillon, son origine et son développement, 8 p. Monographie substantielle concernant la musique des clochers et des beffrois, si aimée et si cultivée, encore de nos jours, dans un grand nombre de villes belges. D'après l'auteur, les premiers carillons remonteraient à la fin du XIVe siècle, mais ils n'auraient acquis un véritable caractère musical que vers le début du XVIe siècle. — Connaît-on des documents relatifs au séjour de Jérôme Frescobaldi à Malines? 2 p. — L'auteur prouve, par l'examen de documents d'archives malinois, que l'assertion de Fétis suivant laquelle Frescobaldi aurait rempli à Malines, en 1607, les fonctions d'organiste de la métropole St Rombaut, est erronnée. — Connaît-on des documents relatifs au séjour de Jean-Ladislas Dussek à Malines? 2 p. L'auteur réfute l'affirmation de Fétis selon laquelle Dussek, emmené en Belgique par le comte de Maemser, aurait obtenu, grâce à ce dernier, le poste d'organiste à l'église St Rombaut. Ce qui est vrai, c'est que ce musicien passa par Malines en 1779, et y donna, le 16 décembre, un concert de clavecin où il exécuta plusieurs sonates de sa composition. — Note sur les facteurs d'orgues malinois (16 p.). Travail d'intérêt purement local, contenant des renseignements sur vingt-huit facteurs d'orgues malinois, dont l'activité s'échelonne entre les dernières années du XVe siècle et l'année 1877.

Caullet, G. L'origine malinoise de Philippe de Monte (Van den Berghe), 7 p. Cette question, qui était restée fort controversée en Belgique jusqu'en ces derniers temps — les uns prétendant que Philippe de Monte était né à Malines, les autres restant partisans de la thèse qui le faisait naître à Mons — est définitivement résolue par la lettre adressée de Bruxelles, le 22 septembre 1553, par le docteur Seld, à son maître, Albert V de Bavière, dont il était l'agent à la Cour de Bruxelles. Dans un passage de cette lettre, il est question de Philippus de Monte von Mechel pürtig, ce qui ne laisse aucun doute sur l'origine malinoise du célèbre polyphoniste. Ce document a été signalé dès 1894 par M. le Prof. Sandberger; mais il avait passé inaperçu en Belgique, en sorte que Mons et Malines continuaient à se disputer l'honneur d'avoir donné le jour au maître.

Bergmans, Paul. Simon, maître de vièle (1313), 6 p. — Il résulte d'un passage des comptes communaux de la ville d'Ypres, commenté par l'auteur de cette étude, qu'un certain Simon, «maistre des menestreus de le viele», et venu du dehors, a donné des leçons de vièle à Ypres, en 1313, à l'occasion de la foire.

Dwelshauvers, Victor. Programme des recherches faites ou à faire dans les fonds musicaux de la province de Liège, 7 p. L'auteur rend compte des efforts tentés, dans cet ordre d'idées, par la Société de Musicologie de Liège. Il insiste spécialement sur l'importance du fonds Terry, qui se trouve au conservatoire de la ville et qui consiste en 15 fardes renfermant, dans leurs 25,000 pages, la copie par Terry, de documents puisés aux sources les plus diverses et se rapportant en partie à l'histoire de la musique à Liège. Le dépouillement partiel du fonds Terry a amené, entre autres résultats intéressants, la découverte de 6 ouvertures symphoniques, publiées en 1743 par Jean-Noël Hamal, et présentant déjà la forme que Stamitz adoptera dix ans plus tard.

Jorissenne, Gustave. Posséde-t-on des documents nouveaux sur Séverin, Le Picard et Sicard, facteurs d'orgues liègeois? Posséde-t-on des documents nouveaux sur les facteurs d'orgues Brebos? Court travail, d'un intérêt local et documentaire.

Van den Borren, Ch. L'esthétique expressive de Guillaume Dufay dans ses rapports avec la technique musicale du XVe siècle[1]).

Van Aerde, Raymond. Ménestrels communaux malinois et joueurs d'instruments divers, établis ou de passage à Malines, de 1311 à 1790, 97 p.[2]) Ce travail, le plus important de ceux qui ont été présentés au congrès, se base sur un examen approfondi des comptes communaux de la ville de Malines. Il contient quantité de renseignements utiles pour qui s'intéresse particulièrement à l'histoire de la musique instrumentale. Nous apprenons notamment, par les listes de musiciens qui complètent la partie générale, que, dès

1) Über diese Studie findet man auf der folgenden Seite eine Besprechung von J. Wolf.

2) Diese Schrift hat auf der vorherigen Seite auch eine etwas ausführlichere Besprechung von seiten J. Wolf's gefunden.

1371—72, le luth était en honneur à Malines, et qu'il eut une période de splendeur à la fin du XVe siècle et au début du XVIe, spécialement avec maître Augustijn et maître Lenaert, luthistes de l'Empereur (Charles-Quint); que l'usage du cornet à bouquin (Cincke, horekens), s'introduisit à Malines vers 1518—1520, avec Ph. Van Pamele et maître Auguste de l'Allemagne; etc. On trouve, dans ces divers documents, une preuve nouvelle de l'importance qu'avait la musique instrumentale, indépendante ou associée au chant, pendant le XVe siècle et la première moitié du XVIe. Les commentaires et explications de M. Van Aerde sont marqués au coin d'une érudition sûre et d'une culture musicale avertie. Ils contiennent plus d'un passage qui dépassent de beaucoup, par leur généralité, l'intérêt purement local (voir, entre autres, ce qui a trait à l'intervention des musiciens instrumentistes dans les représentations dramatiques, à partir du XVe siècle, pp. 51 et ss.).

Ch. Van den Borren.

Behn, Frdr., Die Musik bei den Kulturvölkern des Altertums. Vortrag mit Demonstrat. an Modellen antik. Musikinstrumente a. d. römisch-germanisch. Zentralmuseum u. m. Aufführgn. altgriech. Musikwerke durch Mitglieder der Mainzer Liedertafel. 8°, 15 S. m. 1 Taf. Mainz, V. v. Zabern, 1912. ℳ —,60.

Van den Borren, Charles. L'esthétique expressive de Guillaume Dufay dans ses rapports avec la technique musicale du XVe siècle. Malines, imprimerie L. et A. Godenne, 1911. 15 S. 8°.

Diese ästhetische Studie, welche dem 22. archäologischen und historischen Kongresse zu Mecheln 1911 vorgelegen hat, beleuchtet vom Standpunkte unserer jetzigen Kenntnis aus das geistliche wie weltliche Schaffen Dufay's. In der kirchlichen Musik hält Vf. an der alten Anschauung der rein vokalen Wiedergabe fest, während er bei den *chansons* sich überzeugt fühlt, daß hier auch den Instrumenten eine bedeutende Aufgabe zufällt, daß sie bald die Stimmen in ihrem Gange begleiten, bald sie ablösen oder auch ganze Stimmen übernehmen. Als kirchlichen Tonsetzer vergleicht er Dufay mit den primitiven Malern und betont gegenüber Ungelenkheiten der Faktur die großen Gefühlswerte, die sich hier bei richtigem, durch Taktstriche nicht gehemmten Vortrage und in dem Texte entsprechenden Tempo offenbaren. Er weist auf die entwickelte Form der *chansons* mit ihrer reichen Verwendung der Imitation hin und zeigt, daß hier die melodische Bedeutung des Diskants noch stärker hervortritt als in den Diskanten der Messen, denen gegenüber die Tenöre die technische Basis darstellen. Die kleine Studie verdient Lob. J. W.

Bösenberg, Fr., Harmoniegefühl und Goldener Schnitt — Die Analyse der Klangfarbe. Gr. 8°, 109 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf., 1911. ℳ 2,—.

Verf. glaubt die Ursache unseres Harmoniegefühls und des Klangfarbensinnes auf den goldenen Schnitt zurückführen zu können. Die ungefähre Übereinstimmung der Formel log 3 : log 2 = 1,58496 : 1 mit der stetigen Teilung des goldenen Schnitts 1,61800 : 1 und der Quintauffassungen 1,55074 bis 1,61917 : 1 kann mich nicht überzeugen, daß, selbst bei Voraussetzung eines weiten Umfanges unseres Reinheitsgefühls, die Ursache des Harmoniegefühls im goldnen Schnitt zu suchen ist. Die letzten Enden der Empfindungsanalyse auf die »Eizelle« auszustrecken, um z. B. die Herkunft der Veranlagung für log 3 : log 2 zu begründen, ist zum mindesten heikel, wenn nicht gewaltsam hergeholt. Das Vorkommen des goldnen Schnitts im täglichen Leben (Postkarte, Visitenkarte, Bau der Streichinstrumente) berechtigt nicht zu der Annahme, den Sinn für Intervalle ebenfalls daraus herleiten zu dürfen. Verf. verliert sich in dieser Behauptung derart, daß er sogar zugunsten des goldnen Schnitts die ganze Musikauffassung auf einen Quintprozeß (neben Oktaven) zurückführt. Die anfangs gegebenen Zahlenverhältnisse rühren m. E. teilweise nur insoweit aus einer gemeinsamen Quelle her, als sie als Äußerungen des ästhetischen Instinkts anzusprechen sind; im übrigen entstehen und bestehen sie nebeneinander.

Der »Timber«, d. h. die im Helmholtz'schen Sinne gemeinte »musikalische Klangfarbe« dient als Unterlage des absoluten Tonbewußtseins, weniger zum Erkennen der Sonderfärbungen, denn hierbei wirken die Begleitgeräusche als integrierende Bestandteile graduell mit, selbst bei Klangfarben desselben Instrumentes. Daß die Timberfarben aus dem Harmoniegefühl entspringen, ist eine ebenfalls anzuzweifelnde Behauptung, denn die Musik der primitiven Völker negiert das Harmoniegefühl, obgleich z. B. australische Naturvölker Vokalfarben in viel höherem Grade unterscheiden, als die zivilisierten Völker.

Im übrigen finden sich in dem mit

begeisterter Hingabe geschriebenen Büchlein interessante Auslegungen über Akkordauffassung und -analyse, Tonartcharakter, absolutes Tonbewußtsein, so daß ein Gewinn sehr wohl zu versprechen ist. Ludwig Riemann.

Chybiński, Adolf, 1. Beiträge zur Geschichte der königlichen Rorantisten-Kapelle (Materyały do dziejów królewskiej Kapeli Rorantystów na Wawelu) I. Teil. 1540—1524. Krakau. 1910.

— 2. Die Mensuraltheorie in der polnischen Musikliteratur der ersten Hälfte des XVI. Jahrhdts. (Teorya mensuralna w polskiej literaturze muzycznej pierwszeej, połowy XVI. wieku). Krakau. Akademie der Wissenschaften. 1911.

Der Verfasser bringt eine wichtige Studie aus dem Musikleben Polens im XVI. Jahrhundert, die als Muster einer gründlichen und gediegenen Detailforschung hingestellt werden kann. In eingehender Weise werden die innere Organisation, die Aufgaben und Pflichten der von Sigismund I. im Jahre 1540 gestifteten Rorantisten-Kapelle dargestellt. Ein alphabetisch geordnetes Register der Rorantisten-Kapelle bietet einen sorgsam zusammengestellten Quellenbeitrag, der als zuverlässiges Material zur Lebensgeschichte der hervorragenden Talente nicht ohne Bedeutung ist, die in der Rorantisten-Kapelle beschäftigt waren: Johannes Borimius, Thomas Szadek, Martin Mielczewski. Das erhaltene Noteninventar gewährt einen näheren Einblick in das Musikleben der Rorantisten und erlaubt wenigstens annähernd einen Schluß über das künstlerische Niveau ihrer Leistungen zu ziehen. Die ersten Namen ausländischer Komponisten (Palestrina, Vittoria, Orlando, Goudimel, Sermisy, Gombert, Certon, Anerio, Viadana), welche sich in den gedruckten oder handschriftlichen Stimmbüchern befinden, beweisen, welch' rege Beziehungen zwischen der polnischen und westeuropäischen Musikkultur bestanden.

Im Gegensatz zur früheren, kritiklosen Auffassung, die die Bedeutung der Rorantisten-Kapelle für die Musikentwicklung Polens überschätzte und sie als »polnische Sixtina« priesen, ohne sich jedoch auf Kenntnis quellengeschichtlicher Tatsachen zu stützen, gelangt der Verfasser zur negativen Schlußfolgerung, obzwar nicht geleugnet werden kann, daß die Schicksale polnischer Musik oftmals eng mit der Stellung der Rorantisten verflochten waren. Erst die vorliegende, musikgeschichtliche Studie bildet eine reelle, kritische Basis, die zur richtigen Beurteilung der polnischen Musikkultur im XVI. Jahrhundert verwendet werden kann.

Des Verfassers zweite Abhandlung versucht ein kritisches Bild von der mensuraltheoretischen Literatur in Polen zu entwerfen und ihr Verhältnis zur Lehre des Franchinus Gafurius zu beleuchten auf Grund der Musiktraktate jener Theoretiker, die als Hauptrepräsentanten der Mensurallehre in Polen bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts gelten dürfen: Stefan Monetarius (*Epitome utriusque musices*), Sebastian Felsztyński (*Opusculum musices mensuralis*) und Martin Kromer (*Musica figurativa*). Ihre Traktate sind zwar unabhängig voneinander entstanden, doch lehnen sie sich im allgemeinen an das Musiksystem des Gafurius an und können höchstens die Bedeutung unselbständiger Kompilationen beanspruchen.

Die Arbeit Ch.'s ist eine wertvolle Ergänzung zu E. Prätorius': »Mensuraltheorie des Fr. Grafurius . . .«, indem sie den Stoff mit peinlichster Kritik behandelt und ihn in erschöpfender, jede Einzelheit durchdringender Weise zur Darstellung bringt. Josef W. Reiss.

Emmanuel, Maurice. Histoire de la Langue musicale, 2 vol. gr. in-8°, 678 pp. Paris, H. Laurens, 1911.

C'est un véritable traité de Philologie historique de la Musique que vient de donner le savant professeur du Conservatoire de Paris. Un pareil ouvrage manquait à notre littérature musicale, car, jusqu'à présent, la musicologie ne s'était attachée qu'à l'histoire des musiciens et à celle des formes. M. Emmanuel se place à un tout autre point de vue; il étudie, en effet, l'évolution des éléments constitutifs du langage musical, depuis l'antiquité jusqu'aux temps modernes, et cela, d'une façon aussi méthodique qu'approfondie, en passant successivement en revue les Echelles, l'Harmonie, la Notation, les Rythmes et les Formes. Deux volumes enferment cette savante et pénétrante étude: le premier, consacré à l'Antiquité et au Moyen-âge, le second, à la Renaissance, à l'Epoque moderne et à l'Epoque contemporaine. Dans un «Avertissement» placé en tête de l'ouvrage, l'auteur expose le plan qu'il va suivre et délimite les grandes époques durant lesquelles il envisagera les diverses transformations subies par la langue des sons. Peut-être, pourrait-on s'étonner de voir l'auteur débuter par une exposition complète de

l'Harmonie simultanée (T. I, pp. 22 à 60), mais il estime avec raison que le langage musical, issu du phénomène constant et naturel de la Résonance, est un organisme vivant comme celui des mots, et qu'il doit être analysé au moyen de l'étalon que nous fournit la musique harmonique moderne. Le phénomène musical naturel consiste en un phénomène d'ordre harmonique; c'est un accord et un accord majeur: *sol-si-ré*, lequel constitue l'accord essentiel de trois sons; cet accord s'enrichira peu à peu en faisant appel au facteur «analogie» si puissant dans le développement de la vie des mots, c'est-à-dire que sa formation, au moyen de deux tierces, servira, par analogie, à créer d'autres agrégations de sons qui superposeront de nouvelles tierces aux tierces primitives.

Pour M. Emmanuel, l'art antique se distingue de l'art moderne du fait fondamental des Échelles, de l'Harmonie et du Rythme. Les anciens pratiquent le Mineur descendant (échelle de *mi*), tandisque les Modernes adoptent l'échelle ascendante et majeure d'*ut*. C'est vers le Xe siècle que ce que l'auteur nomme très-justement la «pente mélodique» tend à prendre une direction inverse. L'art antique se conçoit monodiquement, l'art moderne, polyphoniquement; celui-ci accueille les tierces, consonances imparfaites qu'il mélange aux quintes. Enfin, tandisque l'art antique fonde sa rythmique sur les durées du langage verbal, l'art moderne, correspondant aux «formes percutées» des langues contemporaines, admet des cloisonnements réguliers, binaires et ternaires.

On lira, avec un intérêt tout particulier, les chapitres II et III du Tome I, consacrés à l'examen des éléments de la langue musicale de l'Antiquité et de la 1ère partie du Moyen-Age. M. Emmanuel y montre comment l'accord parfait était inconnu des anciens, et cela, à cause de la manière dont se réglaient les échelles. Dès lors, une conséquence pratique s'impose que l'auteur n'oublie pas de formuler; c'est l'impossibilité absolue d'accompagner le plain-chant. La classification sans cesse répétée de modes authentes et plagaux doit être abandonnée; on lui doit substituer une classification nouvelle d'«harmonies mélodiques» dérivant de celle des harmonies antiques considérées comme groupées autour de deux pôles (Dorien et Phrygio-lydien).

Enfin, l'étude des Formes musicales de l'Antiquité entraine l'auteur à nombre de vues neuves et ingénieuses. Avec Eschyle et Sophocle, ce sont les formes symétriques, formes fermées, puissantes et magnifiques; avec Euripide, apparaissent les formes ouvertes, en lesquelles le poète verse l'indépendance de son lyrisme.

Tout l'ouvrage est écrit d'une langue nette, précise et souvent fort heureusement imagée; le vocabulaire en est neuf et expressif. Près de 1000 exemples musicaux viennent commenter le texte, et on ne saurait trop admirer la science et le talent du professeur pour lequel l'exposition des problèmes les plus complexes ne semble qu'un jeu. Constamment, des schemas établir avec un sens pédagogique extrêmement aiguisé, soutiennent les démonstrations, leur apportent un précieux appoint de clarté. M. Emmanuel excelle dans l'invention et la présentation de ces instruments de synthèse; il les multiplie, leur donne les formes les plus diverses, et va même jusqu'à employer la méthode graphique pour enregistrer le mouvement des tonalités dans la forme sonate (T. II, p. 481). Il adopte, comme MM. H. Riemann et Vincent d'Indy, des formules littérales pour l'exposé de la construction des formes, mais, aux lettres désignant les thèmes, il affecte des indices représentant les orientations tonales que suivent ces thèmes au cours de la composition. L'ensemble de l'ouvrage retire de semblables dispositifs un aspect que ne connaissaient point les anciens traités de science musicale. On sent que la musicologie prend conscience d'elle-même et qu'elle trint à affirmer son caractère scientifique.

Ajoutons que la façon dont M. Emmanuel parle de la musique contemporaine marque bien nettement le fossé qui sépare aujourd'hui la critique doctrinaire de l'histoire de la musique. M. Emmanuel juge les contemporains en historien et non pas en critique dogmatique ou subjectif. Il sait, mieux que personne, combien l'étude du passé doit nous rendre prudents devant les œuvres du présent, combien l'art d'aujourd'hui s'apparente aux formes périmées, et à quel point il est puéril de partir en guerre contre le déterminisme historique au nom de préférences personnelles ou de préjugés de coteries.

Un index alphabétique, des matières étudiées judicieusement établi, complète ce beau livre. L. de la Laurencie.

Fischer, Hermann, Bildung des »gedeckten« Gesangstones. Zur Physiologie d. menschl. Stimme. Gr. 8°, 51 S. München, Bayrische Druckerei u. Verlagsanstalt, (1912). ℳ 1,—.

Fromme, Rich., Richard Wagner. Betrachtungen üb. sein Drama u. üb. das Mystische i. seinem Schauen u. Schaffen. Leipzig, Xenien-Verlag. *M* 3,—.

Gräflinger, Franz. Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte. Mit vielen Porträts, Ansichten und Faksimiles. München, Pieper, 1911. *M* 5,—.

Wenn Teofile Gautier mit seinem Wort: »l'art robuste seul a l'éternité« recht behält, so braucht einem um die Zukunft des Bruckner'schen Lebenswerkes nicht bange zu sein. Bis jetzt freilich ist noch immer nötig, sehr nötig, für die Anerkennung und Verbreitung von Bruckner's Schaffen in weiteren Kreisen kräftig zu wirken. Und darum muß in dieser Hinsicht jeder Versuch, der ehrlich auf die Popularisierung Bruckner's abzielt, begrüßt werden. Selbst wenn vom strengen wissenschaftlichen Standpunkt manches zu bemängeln bleibt. Auch Gräflinger's Buch ist nicht »die« Biographie oder »das« Werk über Bruckner. Gewiß nicht; aber Gräflinger war bescheiden genug, gleich auf den Titel zu setzen: Bausteine zu seiner Lebensgeschichte. Und diese Bausteine hat Gräflinger fleißig gesammelt; von den paar großen Quadern bis zu den vielen kleinen Steinchen, die er an den Stätten, die für Bruckner's Leben bedeutsam waren, mit Eifer und Liebe gesammelt hat. Durch Aneinanderreihung seiner Funde setzt er dann daraus einen Lebenslauf des Meisters zusammen, und ergänzt ihn durch belangvolle Mitteilungen über den Menschen und Künstler Bruckner. Eine Würdigung des Lebenswerkes Bruckner's darf man in den mehr durch Zusammentragung als Verarbeitung bemerkenswerten Buch nicht suchen; diese wollte und konnte der Verfasser auch gar nicht geben. Doch ist dieser Materialsammlung biographischer Notizen ihr Wert gewiß nicht abzusprechen, um so mehr als die Darstellung anspruchslos und gewinnend ist und in einer wertvollen Übersicht Bruckner's Werke und die Literatur über ihn sorgfältig zusammenstellt. Gräflinger hat damit für Bruckner ein ähnliches, ebenfalls nicht in wissenschaftlicher Optik betrachtet sein wollendes Werk geschaffen, wie etwa Göllerich für Liszt. H. Daffner.

Habich, Georg, Musiker-Medaillen des XVI. Jahrhunderts. Separatdruck aus dem 19. Jahrg. der Mitteilungen der Bayerischen Numismatischen Gesellschaft. Gr. 8°, S. 58—66. Abbildungen Tafel F. München, Selbstverlag der Bayer. Numismat. Gesellschaft. 1911.

Dem Allgemeinhistoriker erschließen nicht selten Münzen und Medaillen neue Quellen; wie sie aber auch dem Musikforscher wertvolles Material zu liefern imstande sind, beweist vorliegende Abhandlung, welche uns vier Tonkünstlerbildnisse vorführt. Die Reihe eröffnet eine Bronzemedaille mit dem Brustbilde Ludwig Senfl's (k. Münzsammlung in Stockholm). Die ungemein weich und sorgfältig durchgeführte Arbeit stammt von dem Augsburger Holzschneider Hans Schwarz. In den Jahren 1518—1520, also vor Hagenauer's Werken entstanden, stellt sie den Meister in einem Alter von 28—30 Jahren mit Barett dar. Die Kehrseite trägt den Wahlspruch Senfl's »*Psallam Deo meo qvamdiv fvero*«, welcher uns auch auf zweien der Hagenauer-Bildnisse begegnet. Außer der Redaktion des »*Liber Selectarum Cantionum*« bietet auch unsere Medaille einen neuen Beweis für Senfl's Aufenthalt in Augsburg. Erwähnt muß ferner werden, daß der Verfasser in einer Figur des Holzschnittwerkes »Triumph Kaiser Maximilians« auf dem Wagen der »Musika-Canterey« Senfl's Bildnis erkannte. Die Reihe der Senflporträts, welche die Miniatur in *Mus. Mss. C.* der B.M. zeitlich abschließt, ist somit eine sehr stattliche. Als Ergänzung zu den biographischen Notizen über Senfl, welchen Habich die Arbeiten Sandberger's (Beiträge I.) und Kroyer's (D. T. B. III, 2) zugrunde legte, sei noch bemerkt, daß die herzogl. bayr. Hofzahlamtsrechnung 1590 (München, Kreisarchiv) fo. 176a die Jungfrauen Catharina und Anna Senfftlin erwähnt, deren Vormund Sigmund Khöbl durch den Stadtkämmerer 600 fl. überwiesen erhält. Bezüglich Senfl's Beziehungen zu Albrecht von Brandenburg dürfte die äußere, gegen die Habsburger gerichtete Politik Wilhelm IV., welche den Bayernherzog in schroffen Widerspruch zu seinem im Innern des Landes vertretenen katholischen Bekenntnisse brachte, neue Gesichtspunkte eröffnen. Senfl's Amtsgenossen, Lucas Wagenrieder, stellt die zweite Medaille (Blei) dar, eine Arbeit Friedrich Hagenauer's (Besitzer Bildhauer F. Vermeylen in Löwen). Sie ist mit der Jahreszahl 1526 bezeichnet. Wagenrieder erscheint auf ihr in bürgerlicher Tracht; seine Devise auf der Rückseite der Medaille lautet: »*Cor gavdens exhilarat faciem*«. Das dort angegebene Alter von 36 Jahren stimmt nicht mit den Angaben auf seinem im Dom zu München befindlichen Grabstein überein, welcher ihn als am 20. Mai 1567 im Alter von 83 Jahren verstorben bezeichnet.

Die Grabschrift meldet ferner, daß auch er als Altist in Kaiser Maximilians Diensten sich befand. Der Vergleich mit der Medaille und dem Bildnisse auf dem Grabstein läßt in der oben genannten Miniatur des *Codex Mus. Mss. C.* der B. M. Wagenrieder's Bildnis in dem rechts vom Beschauer ganz außen stehenden geistlichen Sänger annähernd vermuten (vgl. Z. IMG. XIII 3, S. 85). Die nächste Medaille (Blei, Britisches Museum) verschafft uns Klarheit über Geburts- und Todesjahr eines der größten Meister des 15. und 16. Jahrhdts.: »*Henricvs Finck mvsicvs excellentissimvs. Etatis svae. 83 obijt anno 1528.*«. Hart, wie sein Stil, tritt uns auch die äußere Gestalt des Künstlers entgegen: der mächtige kahle Schädel, die kühne Geiernase, der herbgeschlossene Mund; das Alter scheint die Tatkraft dieses Mannes nicht gelähmt zu haben. Der vermutlich aus Schwaben stammende Meister dieses, wie des letzten Bildnisses, einer Augsburger Arbeit (Buchsmodell, Berlin, k. Münzkabinett), ist nicht bekannt. Wieder ist es ein Amtsgenosse Senfl's, der Posauner Hans Steudel, der ebenfalls im Triumphzuge Kaiser Maximilians erscheint. Aus dem Bildnisse der Medaille können wir den Schluß ziehen, daß wir einen angesehenen Künstler vor uns haben. Die reichen Ergebnisse, welche wir dem Aufsatze entnehmen konnten, lassen den Wunsch wach werden, der Verfasser, dem als Leiter des k. b. Münzkabinetts leichter ähnliches Quellenmaterial zugänglich ist, möge bald wieder der Musikwissenschaft neue glückliche Funde bescheren.

B. A. Wallner.

Hammerich, Angul, Das Musikhistorische Museum zu Kopenhagen. Beschreibender Katalog. Deutsch von Erna Bobé. 172 S. mit 179 Illustrat. Kopenhagen, 1911, Kommissionsverlag v. Breitkopf & Härtel i. Leipzig. *M* 4,—.

Wir begrüßen das Erscheinen der ersten Übersetzung eines Musikinstrumentenkataloges als ein erfreuliches Zeichen des zunehmenden Interesses für unsere Wissenschaft. Prof. Angul Hammerich, der die von ihm ins Leben gerufene wertvolle Kopenhagener Sammlung durch die Herausgabe eines ausgezeichneten Kataloges zugänglich gemacht und der es verstanden hat, weitere Kreise für seine Sammlung zu interessieren, verdient sich durch die Veranstaltung dieser guten Übersetzung von neuem unsern Dank.

Zu den Instrumenten, die der dänische Katalog verzeichnet, ist noch ein reichliches Dutzend neuer Erwerbungen hinzugekommen und an den gehörigen Stellen mit *bis*-Nummern eingeschaltet; die alte Numerierung ist also beibehalten. Am wichtigsten für die Abrundung des Kopenhagener Besitzstandes sind die Faksimiles eines Baßbomharts und eines ganzen Chores Krummhörner, die Julius Schetelig nach den Originalen der Berliner Sammlung angefertigt hat. Unter den übrigen Akzessionen interessieren namentlich ein durch Tausch von der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde erworbenes Baryton der älteren, phantastischen Form und eine 1616 datierte Laute des trefflichen Magnus Tieffenbrucker.

Curt Sachs.

Jachimecki, Zdzisław, Richard Wagner, der Publikation »Nauka i Sztuka«. Bd. XII. 4°, VIII u. 290 S. Lemberg o. J., 1911. Hauptdépot in der Buchhandlung H. Altenberg; Warschau, E. Wende & Co. (poln.).

Mit Berücksichtigung von hervorragenden Wagner-Monographien (in erster Reihe des G. Adler'schen Werkes) hat der um die Wagnersache in Polen verdiente Vf. ein sehr achtenswertes Buch über die Entwicklung des Wagner'schen Gesamtkunstwerkes entworfen. Es wird zweifellos viel zur weiteren Verbreitung der Kunst und der Kunstanschauungen Wagner's in Polen beitragen, weil der Vf. dank seiner stilistischen Begabung den weitesten Kreis der Leser zu fesseln vermag.

A. Chybinski.

Joachim, Joseph, Briefe von und an. Gesammelt u. herausgeg. v. Johannes Joachim u. Andr. Moser. Erster Band Die Jahre 1842—1857. 8°, XII u. 476 S. Mit neun Bildbeilagen. Berlin, 1911, Julius Bard.

Es gehört gewiß zu den Seltenheiten, schon vier Jahre nach dem Hinscheiden eines bedeutenden Mannes seine ganze Korrespondenz vor sich zu sehen, und niemand wird sich dem besonderen Reiz entziehen können, mit der frischen Erinnerung an die Persönlichkeit des verstorbenen Meisters, mit dem Klang seiner Stimme im Ohr, mit seiner Gebärde im Auge, die unmittelbarsten, intimsten Zeugnisse seines Lebens im Zusammenhang aufnehmen zu dürfen. Dieser Reiz ist gerade bei Joachim's Briefen außergewöhnlich stark; denn es gibt wenig Künstler, die ohne eine Spur von Pose und auch völlig ohne jene Tünche, die gerade der Musiker in der Form der berüchtigten Musikalauer so gern über

seine Worte streicht, sich menschlich rückhaltslos geben und doch den Leser nie zum Zeugen peinlicher Seelenzerpflückungen machen. Ohne eigentlich viel über sich zu schreiben, ohne auch über seine Umwelt eingehend zu referieren, stellt er doch vor dem Leser sein eigenes Bild im Rahmen der örtlichen und zeitlichen Verhältnisse plastisch hin, und ohne je im eigentlichen Sinne literarische Briefe zu schreiben, gibt er in der längsten Epistel wie im kürzesten Zettel stets ein kleines Meisterwerk. In wenigen Briefsammlungen hat der Lesende ein gleich starkes Empfinden von der Übereinstimmung zwischen Persönlichkeit und Stil, wie in diesen reifen Jugendbriefen Joachim's. Hier steckt der ganze Mensch mit der Vornehmheit, der Geradheit und Bescheidenheit seines Wesens, der ganze Künstler mit dem klaren, jeder Übertreibung abholden Spiel.

Mit Freude kann man feststellen, daß die Männer, die an die Herausgabe des Briefwechsels gegangen sind, eine des Meisters würdige Arbeit geleistet haben. Die an Joachim gerichteten Briefe sind dankenswerterweise mitaufgenommen worden, ein Umstand, der gerade für die fünfziger Jahre, der Zeit des beginnenden Kampfes um Wagner, Liszt und Brahms, von besonderer Bedeutung ist. Die Editionstechnik und die typographische Ausstattung entsprechen allen Anforderungen. Die zweite Auflage, die sicher bald nötig sein wird, möge — wenn diese eine Kleinigkeit angemerkt werden darf — in der Note zu S. 97 berücksichtigen, daß der Erfinder der Saxophone, Saxhörner usw. Adolphe Sax, nicht sein Vater, ist. Der letzte der drei geplanten Bände wird dann hoffentlich auch recht eingehende Register bringen.

Curt Sachs.

Kurpiński, Karol. Erinnerungen aus der Reise im J. 1823. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Dr. Zdzislaw Jachimecki. Lemberg 1911, Hauptdêpot in der Buchhandlung Ant. Piwarski i S-ka, Krakau. 8⁰, 125 S. (polnisch). Sonderabdruck aus »Przewodnik naukowy i literacki.«

Die Erinnerungen des frühromantisch-nationalen poln. Opernkomponisten K. Kurpiński aus der 1823 nach Deutschland, Frankreich, Italien und Österreich gemachten Reise bilden den Inhalt der verdienstvollen Publikation, die zwar als Zeitdokument interessant, jedoch in musikhistorischer Beziehung nicht von großem Belang ist. Der Herausgeber hat die Anmerkungen sehr gewissenhaft verfaßt, indem er die zuverlässigsten biobibliographischen Publikationen benutzte.

A. Ch.

Lahee, Henry C. The Organ and its Masters. London, Pitmans, 1911. pp. 345, crown 8vo. 6/.

"A short account of the most celebrated organists of former days, as well as some of the more prominent organ virtuosi of the present time; together with a brief sketch of the development of organ-construction, organ-music, and organ-playing". A book belonging to the utilities, but of handy and full contents. The first English organ quoted is the great Winchester organ of 951. Author says it had only a "10-note compass". That is not at all the accepted theory. Rather that it was divided into 3 differently-toned sub-organs for 3 monastic players, that each of these had a 2-octave or 16-note compass of sliders (notes), and that each slider bore ten pipes, like a "mixture rank". Allowing for short-octaves, the compass of sounds may have been even more than 2 octaves. They were quite able to make a 12′ pipe in those days, and probably it was what we should call an "*F*" or a "*G*" organ; such an organ was commonly called "bumbulum", the "hummer", cf. "bumble-bee". The organ-building of those days is much under-estimated. The 3 monks in concert probably played in organum (5ths and 8ves, etc.). Fifty years ago in England a raid on "consecutive fifths" was considered the acme, if not the sole aim, of musical criticism; and the same temper of thought never speaks of organum without calling it "hideous". On the contrary, as accompaniment to unison plain-song given out by large bodies, nothing can be more magnificent in effect. The record of organists begins with an Antwerp "Benedictus" (Benoît) at end of XV century; this subject is critically treated at Samm. XIII, 267—271, January 1912. The first English organist noted is John Redford of St. Paul's, who died c. 1547; his music is still in the bills there. England and America have long separate monographs for their organists; the American matter will be quite new to European readers. There is a long extract from Spitta's "J. S. Bach" (Breitkopfs 1873, 1880; Novellos transl. 1885) comparing Bach and Handel as organists. The summary history of English organ-building given at Z. II, 442—445, Sept. 1901, is reproduced in extenso, making here 8 pages. There is a useful chronological table of 800 organists, XIV. cent.

to date; which however does not tally in all detail with the text. Author is a Boston (Massachusetts) man; son of the veteran cantata-composer, pianist and organist, Henry Lahee, b. 1826, still living at Croydon, Surrey. As above said, the book is a serviceable compilation,—res undique comportatae. C. M.

Liepe, Emil, Paul Kuczynski u. s. Werke. Kritische Studie. In »Musikalisches Magazin« Nr. 43. 8°, 40 S. Langensalza, Beyer & Söhne, 1912. ℳ —,50.

Lineff, Eugenie, Peasant Songs of great Russia. As they are in the folk's harmonization. Second Series. Lex. 8°, je LXXVI S. englisch. u. russisch. Text, 65 S. Musikbeilagen. Moscow, 1912. 6 shill. (frs. 7,50).

Nagel, Wilibald, Die Musik als Mittel der Volkserziehung. Wesen u. Bedeutung d. Programmusik. Vorträge. In »Musikalisches Magazin«. 8°, 49 S. Langensalza, H. Beyer u. Söhne, 1912. ℳ —,70.

Penkert, A., »Das Gassenlied«, eine Kritik. 82 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. —,60 ℳ.

Der Kampf gegen die mus. Schundliteratur nimmt sichtbare Formen an. Mit heiligem Feuereifer zersetzt Verf. die Werte des Gassenliedes, eine narkotische Frucht, deren Genuß den mus. Geschmack eines viel größeren Teiles der Gesellschaftsklassen verdirbt, als wir ahnen. Aber wie können wir dem Gift ein wirksames Gegenmittel entgegensetzen? Die eingehendste Schilderung der Zustände, die wir in dieser Schrift durchaus anerkennen müssen, ferner der billige Preis vermögen nicht allein entgegenzuarbeiten. Statt der zahlreichen Kinderliederanzeigen und Anpreisung der Volksliedersammlungen und Quellenschriften hätte Verf. einen Katalog aufstellen sollen, der den Geburtsstätten des Gassenhauers, bzw. den Café- und Restaurantskapellmeistern einen Ersatz, neue bessere Nahrung bietet, um das zeitweilige, begreifliche Verlangen nach leichter, flüssiger Musik zu befriedigen. Anderseits fehlt die Anerkennung, daß bei der großen Abwanderung von Instrumentalkünstlern zum Varietée und Wirtshaus eine ganze Reihe sich die größte Mühe gibt, gute Musik auf diesen Boden zu verpflanzen. Die Penkert'sche Arbeit müßte mit ihren Nachfolgern über Operette und Salonmusik in den Restaurants verbreitet und verteilt werden, damit das Übel an der Wurzel zerstört werde. Ludwig Riemann.

Reichelt, Kurt, Richard Wagner u. die englische Literatur. 8°, 179 S. Leipzig, Xenien-Verlag, 1912. ℳ 3,—.

Rychnowsky, Dr. Ernst. Fünfzig Jahre Deutscher Männergesangverein in Prag. Prag 1911.

Der Deutsche Männergesangverein in Prag hat im letzten Jahre auf ein fünfzigjähriges Bestehen zurückblicken können, und aus diesem Anlaß die Geschichte seiner ersten fünfzig Jahre schreiben lassen. Dr. Ernst Rychnowsky war für diese Aufgabe der gegebene Mann, der die verflossene Ära geschichtsgetreu und mit gewandter Feder fesselnd beschrieb. Den künstlerischen Aufgaben und Leistungen des Vereins wird er ebenso gerecht, wie er das gerade in diesem Verein so bedeutsam hineinspielende politisch-nationale Element entsprechend würdigt, ohne dabei je aus dem Rahmen des objektiven Geschichtsschreibers herauszutreten. Dem Vereine aber, der jetzt der fördernden Leitung des musikalisch wie musikhistorisch gleich tüchtig gebildeten Dr. H. v. Keussler untersteht, möge auch fernerhin eine gedeihliche, der Kunst wie dem Deutschtum gleicherweise ersprießliche Weiterentwicklung erblühen.

H. Daffner.

Wallfisch, J. H., Musik und Religion, Gottesdienst u. Volksfeier. Von Prof. D. Dr. Paul Kleinert. Referat u. Kritik. In »Musikalisches Magazin«, 8°, 19 S. Langensalza, H. Beyer u. Söhne, 1911. ℳ —,70.

Wieck, Marie, Aus dem Kreise Wieck-Schumann. 8°, III u. 400 S. m. 12 [10 Bildnis-]Taf. Dresden, E. Pierson, 1912. ℳ 4,—.

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel, Mitteilungen Nr. 108. Enthält interessante Mitteilungen, besonders die Jugendopern R. Wagner's betreffend, die zum erstenmal in Partitur erscheinen werden. Ferner wird eine Gesamtausgabe der Briefe Wagner's angekündigt.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Ortsgruppen.

Berlin.

In der Sitzung vom 17. Januar hatte die Ortsgruppe die Freude, als Gast Herrn Privatdozenten Dr. Arnold Schering aus Leipzig zu begrüßen, der auf die an ihn ergangene Einladung hin in liebenswürdiger Weise einen Vortrag über »Das Oratorium im Wandel dreier Jahrhunderte« übernommen hatte. In freiester Beherrschung des von ihm in seinem Buche so glänzend gemeisterten weitschichtigen Stoffes gab Dr. Schering ein bei aller Knappheit ungemein reiches Bild der Entwicklung des Genres und betonte dabei mit anregender Lebendigkeit das genetische Moment der Forschungsarbeit und die persönlichen Eindrücke, die er von der Fülle des Materials im einzelnen empfangen hatte. In diesem Sinne wurden die Hauptetappen der Geschichte des Oratoriums scharf und prägnant charakterisiert. Ausgehend von den Laudi spirituali, in denen die Keimzellen der Gattung liegen, berührte der Vortragende zunächst die Dialoge des Anerio und ging auf das Wesen der Erzählerrolle, des Testo, ein. Er betonte die Wichtigkeit dieses Stilelementes und sprach sich dahin aus, daß vielleicht die Zukunft des Oratoriums von der Lösung des Problems abhänge, die Erzählerrolle in ein befriedigendes Gewand zu kleiden. Weiter wurde die Kunst Carissimi's behandelt, die mit der dramatischen Auffassung des Oratoriums Ernst macht und starke Effekte, prägnante Diktion einführt; dem strengen Stil dieses Bibeloratoriums wurden die Werke der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entgegengestellt, die sich den Wundern der Heiligengeschichte zuwenden und aus ihr leidenschaftlich bewegte Szenen gewinnen. Hier verweilte Schering besonders bei den überraschend wertvollen Beständen der Estense in Modena, den Arbeiten von Giov. Batt. Vitali, Giov. Batt. Bassani, Benedetto Ferrari, Giov. Batt. Bononcini, Bernardo Pasquini und den durch blendende Originalität ausgezeichneten Oratorien von Alessandro Stradella. Das Erbe der Oberitaliener übernehmen die Neapolitaner, jedoch nur im Musikalischen, während sich im übrigen durch textliche Reformen, möglichste Ausscheidung der Erzählerrolle und Einschränkung der Chöre eine gewisse Monotonie einstellt. Zwischen oberitalienischem und neapolitanischem Oratorium stehen die Wiener Meister der Zeit von 1700—1740, besonders Francesco Conti und Marc Antonio Bononcini. Das Ideal der Gattung erfüllt sich in Händel, der in Verschmelzung von Lyrik, Epik und Dramatik den denkbar vollendeten Typus schafft. Eine Ästhetik des Oratoriums kann nur von Händel ausgehen, und muß alles andere nur als Abwandlungen des Händel'schen Typus oder als mehr oder minder gelungene Experimente deuten. In knapper Charakterisierung wurde das deutsche Oratorium der Zeit gegen 1770 berührt, dessen Sentimentalität sich von der kräftigeren Art der Werke eines Mattheson oder Telemann abhebt, und weiterhin der künstlerische Aufstieg zum Oratorium Haydn's, in dessen Schöpfung ein pantheistischer Einschlag zu erkennen sei. Endlich wurde in Kürze die Oratorienkunst des 19. Jahrhunderts überschaut, die von stilistischer Unruhe erfüllt sei, und neben Friedrich Schneider, Carl Loewe, Bernhard Klein besonders Mendelssohn gekennzeichnet, dessen ungeheurer Einfluß nicht nur in den musikalischen Qualitäten, sondern noch mehr in dem an Händel erinnernden oratorischen Instinkt begründet liege; den Überblick beschloß ein Hinweis auf die Schöpfungen Liszt's und auf die Leistungen des Auslandes, speziell der englischen Meister Mackenzie, Parry, Stanford. Der jüngsten deutschen Oratorienkunst fehlt es an lebendiger Kraft, weil die innere Fühlung mit der Gattung verloren ist und wir nicht mehr oratorisch empfinden. Hier wird der Dichter der Pfadfinder sein und vielleicht bringt England das Oratorium der Zukunft hervor: auf dem Grunde der geschichtlichen Forschung ergibt sich für Schering die zuversichtliche Überzeugung, daß die Lebensfähigkeit der Oratorienkunst auch heute noch keinesfalls erschöpft ist.

Dem in jeder Hinsicht eindrucksvollen Vortrag folgte die zahlreiche Zuhörerschaft mit lebhafter Spannung; in einer kurzen Diskussion nahmen außer dem Vorsitzenden die Herren Friedländer, Hohenemser und Zelle das Wort.

Herm. Springer.

Dresden.

Am 23. Februar sprach unser erster Vorsitzender, Herr Geh. Regierungsrat Dr. Ermisch, über »Bergmannsmusik«; denn die bevorstehende Schließung der Freiberger Erzbergwerke fordert jetzt auf, wie der Geschichte des sächsischen Bergbaus überhaupt, so auch der seiner Bergmusik nachzugehen. Die Bergmannsmusik wurzelt in dem eigentümlichen Gemütsleben des Bergmanns: die trübernste, gefahrdrohende Arbeitsweise bei kargem Lohn und manchmal überraschender Ausbeute bildeten Gottvertrauen, Selbstbewußtsein und eine besondere Genußfreude im Tagesleben aus, die sich einst in der fröhlichen Pflege der Reihen, der gesungenen Wandeltänze geäußert hat; »Bergreihen« bedeutete dann im 16. Jahrhundert fast dasselbe wie seit Herder »Volkslied«. Die Sängerlust des Bergmanns traf mit seiner Wanderlust zusammen; und nach dem Aufschwung des sächsischen Bergbaus in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts berührten sich z. B. in Zwickau auch Bergmannslied und Meistergesang und — evangelischer Choral. Eine Reihe von Bergmannsliedern zog, von dem Vortragenden nach ihren Texten charakterisiert, teilweise auch in alter oder neuerer musikalischer Form an uns vorüber, von dem nur textlich bekannten prächtigen derben Kuttenberger Liede von etwa 1414 bis zu den heute verbreitetsten deutschen Bergmannsliedern. Hier das musikalische Programm des Abends, dessen Ausführung diesmal in den Vortrag verflochten wurde: 1. a) der Reihen von St. Joachimstal (um 1520); b) Gott sei allein die Ehre (Satz von M. Praetorius); c) Christ, der du bist der helle Tag (Satz von Calvisius). 2. a) Rhau, Bicinia. II. 79 Ich hab durchwandert Stadt und Land (Ruhmlied auf Sachsens Bergbau); b) Herzlich tut mich erfreuen. 3. a) Melch. Franck, Musicalischer Bergkreyen Nr. 1; b) J. H. Schein, Musica boscareccia II Nr. 16 (Ich bin ein Bergmann wolgemut). 4. a) Glück auf, Glück auf, der Steiger kommt; b) Glück auf, ihr Bergleut jung und alt; c) Der Bergmann ist ein edl Gezier; d) Schon wieder tönts vom Schachte her. Zum Schluß wies der Vortragende auf die nicht unbedeutende Rolle des Bergmanns als Objekt der höheren Kunstmusik hin, besonders auf die mancherlei Bergknappenopern von der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts und auf die gleichzeitige bergmännische Instrumentalmusik, die man beide nicht getrennt von einander verstehen kann. Aus der Umlauf'schen Oper »Die Bergknappen« wurde der Bergmannsmarsch für zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte zur Eröffnung des Abends gespielt; und ein Lied von Anacker, »Bergmanns Morgengebet«, und das schöne, ernste Schlußlied aus Loewe's Liederkreis »Der Bergmann« beendigten den Abend so, daß man eindringlich erlebte, wie sich jahrhundertelang in Poesie und Musik vereint das Ethos eines Standes eigentümlich und tief ausgedrückt hat.

Unser zweiter Schriftführer, Herr A. Reichert, hatte eine einfache Klavierbegleitung zu dem Rhau'schen Bicinium gesetzt und die neuen Bergweisen als Duette für Tenor und Baß mit Klavierbegleitung eingerichtet; er sang auch diese Volksduette zusammen mit Herrn M. Hille und teilte sich in die Klavierbegleitung des Abends mit Herrn Kantor Kötzschke. Die mehrstimmigen Sätze vermittelte uns freundlicherweise das Neue Dresdner Vokalquartett Hilde Schulze-Uhlig, Wilhelmine Nüßle, H. Jurisch und H. Nüßle. Der Vortrag der übrigen Lieder war auf dieselben Mitwirkenden verteilt, Herr Dr. Beschorner half als Bratschist den kunstvollen Schein'schen Gesang ausführen, Mitglieder des Allgemeinen Musikervereins bliesen den schlichten Umlauf'schen Marsch; aus einem der anwesenden berühmten »russischen Hörner« der alten Freiberger Bergkapelle brachte Herr Prof. O. Richter mancherlei Töne hervor, während die alte Partitur und Spielweise dieser Instrumente jedem nur eine einzige Tonstufe zuweist. Aus dem Besitz der hiesigen Kgl. Bibliothek und dem des Kgl. Kupferstichkabinetts lagen eine Reihe von Abbildungen musizierender Bergknappen aus. Rud. Wustmann.

Helsingfor.

In der Oktobersitzung wurde eine Madrigal-Caccia (Riemann'sche Bearb.) durch Fräulein Hanna Hallén (Gesang) und die Herren E. Selin (Violine) und V. Koponen (Violoncello) vorgeführt. Anschließend hieran besprach Dr. J. Krohn die neue Theorie Dr. Schering's von dem kolorierten Orgelmadrigale und legte noch eine eigene Theorie vor, die darin besteht, daß man die Laute benutzt hätte, um die Harmonisierung durch arpeggierte Akkorde auszufüllen. — Die betreffende Madrigal wurde darnach beispielsweise nach den zwei letztgenannten Theorien wiedergegeben. An der folgenden Diskussion nahmen Teil die Herren Klemetti und Andersson.

Magister Klemetti hielt ein Referat über eine im Stockholmer Staatsarchiv aufbewahrtes Tabulaturbuch und spielte einige transponierte Choräle daraus vor.

In der letzten Sitzung im vorigen Jahre wurde zum Vorstand der Ortsgruppe gewählt: Dr. Ilmari Krohn erster Vorsitzender, Mag. Heikki Klemetti zweiter Vorsitzender, Otto Andersson Schriftführer, Frl. Paula af Heurlin Kassiererin und Dr. Gösta Euchell Bibliothekar mit den Herren Dr. Armas Launis (zweiter Schriftführer) und Freiherr Axel von Kothen als Suppleanten.

Dr. Krohn besprach noch seine in der Septembersitzung vorgeführte Analisierungstheorie.

O. Andersson.

Jena.

Dienstag abend (13. Februar) veranstaltete das vom Vorsitzenden unserer Ortsgruppe, Prof. Fritz Stein, wieder ins Leben gerufene Collegium musicum für die Mitglieder seinen ersten Vortragsabend, der bei den reichlich erschienenen Hörern lebhaften Beifall und große Befriedigung über Wesen und Ausführung des Gebotenen hervorrief. In einem einleitenden Vortrag sprach Prof. Stein über die ältere Geschichte des Collegium musicum und legte dann kurz den Wert und die Bedeutung der zur Aufführung kommenden Werke dar. Von den älteren musikalischen Vereinigungen Jenas, der *Societas musica* von 1570 und dem Collegium musicum von 1595 ist so gut als nichts bekannt, erst vom Jahre 1743 haben wir Statuten des Collegiums, aus denen der Vortragende eine Reihe sehr ergötzlicher Einzelheiten mitteilte. 1769 wurde es einer gründlichen Reform unterzogen, die auch Veranlassung zu der 1770 erfolgten Gründung des bis zum heutigen Tage bestehenden akademischen Konzerts wurde. Seit dem Jahre 1787 fanden diese Konzerte im Rosensaal statt, der auch für die neue Epoche des Collegium das Lokal seiner Tätigkeit bildet. Von den 24 Mitgliedern der neuen Vereinigung wurden dann vorgetragen: dall' Abaco's sonata da chiesa op. 3, 4, Pergolese's erstes Trio und Johann Stamitzens fünftes Orchestertrio, Werke, an denen die Entwicklung der Triosonate in Form und Inhalt sich voll verdeutlichte. Den Schluß bildeten die reiz- und geistvollen, von Riemann wieder entdeckten elf Mödlinger Tänze Beethoven's (vgl. Thayer, Ludwig van Beethoven's Leben 4, V). Um die Leitung der Proben hat sich Herr Hugo Fischer große Verdienste erworben. Für den Sommer wird als zweites Konzert ein Musikabend am Hofe Friedrichs des Großen geplant.

A. Leitzmann.

North American Section.

On Thursday, December 28, 1911, the N. American Section of the International Musical Society held its annual meeting at the residence of Albert Lockwood, of the University of Michigan. It would be difficult to imagine a more inspiring place for a meeting than the spacious music-room of this gifted artist's home. Mementos of sojourns in many lands were everywhere to be seen in furnishings and adornments. And so tasteful were the plan and the execution of it all that there was an indescribable effect of cosiness, even though there would have been space for four times as many persons.

Twenty-nine members were in attendance: twelve from Michigan, seven from Illinois, two each from Massachusetts and New York, and one each from Connecticut, Pennsylvania, Ohio, Wisconsin, Kansas, and the District of Columbia.

At the business meeting, President Stanley and Secretary Sonneck presented their resignations. Each had served since the foundation of the N. American Section in 1907, and desired to retire from office, though promising continuation of interest and cooperation. Finding that the decision of these honored leaders was unalterable, the Society accepted the resignations, and elected the following officers: President, Waldo S. Pratt, Hartford, Connecticut; Vice-President, Peter C. Lutkin, Northwestern University, Evanston, Illinois; Secretary, Leo R. Lewis, Tufts College, Massachusetts; Financial Secretary, Rossiter G. Cole, Chicago, Illinois; Member-at-large of the Executive Committee, George C. Gow, Vassar College, Poughkeepsie, New York; Treasurers, Messrs. Breitkopf & Härtel, New York.

The program of the afternoon opened with a report of the London Congress by President Stanley. Although the details of that meeting were familiar to all, the description by the speaker had not a moment of dulness. There was brilliancy of style, richness of allusion, pungency of wit, charm of delivery — every quality, in fact, which lent fresh interest to the subject, not omitting wise suggestions as to future congresses. Waldo S. Pratt followed with an inspiring paper on the possibilities and prospects of the N. American Section. The address was the call of an enthusiastic yet conservative leader; and it was evident, by the reception accorded the remarks, as well as by the discussion, formal and informal, which followed, that the N. American Section is keenly alive to its responsibilities and full of determination to contribute its part, however modest, to the great work which the International Musical Society is doing.

Oscar G. Sonneck, of Washington, D. C., discussed the question, "Was Richard Wagner a Jew?" in a paper which was as exciting as a detective story. The results of exhaustive research were set forth with a simplicity and clarity which became truly dramatic when, at the *dénouement*, the speaker declared that, even if Wagner were the son of Geyer, he was not a Jew, since the civil records for several generations showed the Geyers to have been Christians, and since, as a matter of fact, Geyer's full name was Ludwig Christian Geyer.

The liberal hospitality of Professor Lockwood and of the Ann Arbor-Detroit Branch included a delightful dinner served with accessories which fed the eye. Goodfellowship was abundant; and the gratitude of the members to the retiring President and Secretary was shown in heartfelt expressions of many. There was also cordial recognition of the kindness of Professor Lockwood, who had made possible the most successful meeting ever held by the N. American Section.

The addresses read at the meeting will appear in full in the Volume of Proceedings of the Music Teachers' National Association, which was holding its annual meeting at the same time in Ann Arbor. The attention of members of the Internationale Musikgesellschaft is called to that publication (obtainable through the Secretary, Allen Spencer, Kimball Hall, Chicago, Illinois). This year-book, containing about three hundred pages, is a thoroughly representative American publication, and gives an excellent opportunity to follow the broader currents of musical life in the United States. **Leo R. Lewis**, Secretary.

In aller Kürze sei noch gemeldet, daß Rochus von Liliencron am 5. März in Koblenz starb.

Neue Mitglieder.

Frau Dr. **Cornelie Freyer**, Mödling b. Wien, Kielmannseggasse 22.
Karl Knietzsch, Schriftsteller und Direktor des Saalbautheaters, Mannheim, Lameystr. 3.
Kaplan **Schmeck**, Dringenberg, Kreis Warburg i. Westf.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Dr. **Erich M. v. Hornbostel**, Berlin, jetzt: Berlin-Steglitz, Arndtstr. 40.
Dr. **H. Unger**, München, jetzt: Meiningen, Frauenbrunnen 46.

Ausgegeben Mitte März 1912.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Musikalische Zeitschriftenschau[1]).

XIII. Jahrgang. 1911/1912.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe I, S. 1, 2.

Zusammengestellt von Gustav Beckmann.

Neu aufgenommene Zeitschrift:

Mus *ΜΟΥΣΙΚΗ.* Εικονογραφήμενον μουσικοφιλολογικὸν περιοδικόν (La Musique. Revue musicale et littéraire illustré.) Constantinople-Péra: Rue Ahir No. 7. m

Adami, G., s. Liszt.
Adler, Felix, s. Liszt.
Ästhetik. Phrasing by ear (Currier), MSt 37, 941. — Impressionismo e simbolismo musicale (Roncaglia), CM 15, 10/11. — Sculpture et musique (de Rudder), VM 5, 10.
Akustik (s. a. Streichinstrumente). Die harmonischen Obertöne u. ihre Bedeutung f. Harmonie u. Stimmkunst (Brauer), ZfI 32, 10. — Die Dissonanz (Eichberg), DTZ 10, 240 ff. — Musikalische Akustik (Günther), DMZ 43, 1. — Reine u. temperierte Stimmung. Intonation (Puhlmann), Sti 6, 4. — Tonqualitäten (Ritschl), MpB 35, 3. — Akustische Musiksäle (Schmidkunz) NMZ 32, 22. — Über Intonation (Urbach), BfHK 16, 5.
Alcock, W. G., s. Orgel.
Alexandre le Grand et la civilisation des peuples d'Asie par la musique. [griech.] Mus 1, 1 f.
Altmann, Gustav, s. Besprechungen, Wagner.
Altmann, Wilh., s. Kuyper.
Analysen s. Hermeneutik.
Andersson, Otto, s. Musik.
Arnheim, Amalie, s. Besprechungen.
Ausgaben. Le edizioni critiche-istruttive (Azzoni), NM 17, 227.
Autographen. Les autographes de la collection de Charles Malherbe (G. H.), VM 5, 8.
Azzoni, Giulio, s. Ausgaben.
Bach, J. S. (s. a. Leipzig). Recent Bach literature (Newman), MT 53, 827. — Allerlei Bachfragen (Urbach) NMZ 33, 7.
Ballett. Ballettkunst (Neisser), NZM 79, 4.
Band, Erich, s. Oper.
Bäumker, Wilhelm, s. Kirchenmusik.
Bantock, Granville. »Atalanta in Calydon« (Bond) u. (Caunt), MSt 37, 944.
Baralli, R., s. Kirchenmusik, Notenschrift.
Bas, Giulio, s. Kirchenmusik.
Batka, Rich., s. Besprechungen, Friedrich II., Musikfeste, Theater.
Bayreuth, s. Wagner.
Beer, August, s. Liszt.
Beethoven, L. van (s. a. Wagner). A propos de la neuvième symphonie, GM 58, 1. — Fidelio au Théâtre Royal da la

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt zu richten an Herrn Gustav Beckmann, Berlin NW 7, Kgl. **Universitäts**bibliothek.

Monnaie (J. Br.), GM 58, 4. — B.-Studien [Forts.] (Ernest), Mk 11, 7. — Fidelio (Kufferath), GM 58, 1 ff. — Die Verschiedenheit des Charakters in den beiden Violin-Romanzen (Löwenthal), MpB 35, 1 f. — The newly-found B. symphony (Maclean), MT 53, 827. — Haydn-Reminiszenzen bei B. (Nef), SIMG 13, 2. — A propos de la »Sonate à Kreutzer« (Pollak), VM 5, 8. — »Leonoren«-Fragen (Seidl), Mk 11, 7. — Eine Jugendsinfonie B.'s (Stein), Mk 11, 7.

Bekker, Paul, s. Liszt.

Beleuchtungsfragen in der Musik (Best), MSal 4, 2/3.

Benedict Ducis. Fragmente der Lebensgeschichte . . . (Spitta), MSfG 17, 1 ff. — Who was »Benedictus«? (Squire), SIMG 13, 2.

Berlin (s. a. Muck). Die Kurfürsten-Oper (Draber), NMZ 33, 7.

Berlioz, H. Une aventure d'amour de B. (Prod'homme), ZIMG 13, 4.

Berthoud, Eugène (G. H.), VM 5, 11.

Bertini, Paolo, s. Wagner.

Besch, Otto, s. Operette.

Besprechungen. Bekker: Beethoven (Marsop) NMZ 33, 7 u. (Unger), NZM 79, 5. — Boudinier: Prinzipien der Stimmbildung, AMZ 39, 5 f. — Brenet: Musique et Musiciens de la vieille France (A. B.), NM 17, 229. — Briefe von u. an Josef Joachim (G. S.), SMZ 52, 5. — Feis: H. Berlioz (Altmann), Mk 11, 9. — Forsyth: Music and nationalism; a study of English Opera (Maitland), MT 53, 828. — Fuchs: Takt u. Rhythmus im Choral (Mendelssohn), MSfG 17, 2. — Gauthier-Villars: Bizet (Calvocoressi), MT 53, 828. — Graf: Die innere Werkstatt des Musikers (Misch), AMZ 39, 7. — Hazay: Gesang, seine Entwickelung . . . (Batka), KW 25, 9. — Hehemann: Max Reger (Niemann) Mk 11, 9. — d'Indy: Beethoven (Brenet), VM 5, 8. — Kinkeldey: Orgel u. Klavier in der Musik des 16. Jahrh. (Arnheim), MpB 35, 2. — Klauwell: Gesch. der Programmusik. Literar. Zentralblatt, Leipzig 62, 47. — Knorr: Lehrbuch der Fugenkomposition (Beyer), MpB 35, 4. — Kretzschmar: Gesch. des neuen deutschen Liedes (Kaiser), NZM 79, 3. — Levy: Geschichte des Begriffes Volkslied (Jungbauer), DV 14, 1 f. — Prod'homme and Daudelot: Gounod (Calvocoressi), MT 53, 827. — Pulvermacher: Die Schule der Gesangregister (Messchaert), AMZ 39, 4. — Rattay: Die Ostracher Liederhandschrift . . . (Fischer), ZIMG 13, 4. — Riemann: Das Wesen des Klavierklanges (Tetzel), MpB 35, 3 f. — Ruta: Storia dell'Arpa (A. B.), NM 17, 229. — Schering: Gesch. des Oratoriums (Nagel), Mk 11, 9. — Scheurleer: Het muziekleven van Amsterdam (van Milligen), Cae 69, 1. — Schmidt: Wilh. Hill (Burkhardt), Mk 11, 9. — Schreyer: Lehrburch der Harmonie (Steinitzer), Mk 11, 9. — Servières: Emm. Chabrier (de Curzon), GM 58, 1. — Stefan: G. Mahler (Ullmann), Die Schaubühne, Berlin 8, 2. — Stumpf: Die Anfänge der Musik (Rietsch), ZIMG 13, 5. — Tacchinardi: Acustica Musicale (A. B.) NM 17, 229. — Thuren and Thalbitzer: The Eskimo Music (Hohenemser), ZIMG 13, 5. — Ulrich: Grundsätze der Stimmbildung während der Acappellaperiode. Königsberger Allgem. Zeitung, 24. Febr. 1911. — Villetard: Remarques sur la fête des fous au moyen âge (Manucci), RG 10, 4/5. — Villiers Stanford: Musical composition. MT 53, 828. — Wagner's Briefwechsel mit seinen Verlegern. Hrs. W. Altmann (J. M.) Literarisches Zentralblatt 63, 1. — Wagner: Ma vie. Trad. franç. (de Curzon), GM 58, 1 u. (Tiersot), M 78, 2 ff. — de Wyzewa u. de Saint-Foix: Mozart (Lewicki), S 70, 6. — van Zanten: Bel-canto des Wortes (Durra), MpB 35, 1.

Best, F., s. Beleuchtung.

Beyer, Carl, s. Besprechungen.

Bibliotheken (s. a. Krakau). La Biblioteca e il Museo del nostro Istituto Musicale (Parigi), NM 17, 228. — Hausbibliotheken (Prümers), NZM 79, 1.

Bicchierai, Tommaso, s. Musik.

Birgfeld, Rudolf, s. Hausegger.

Bizet, Georges. Das Fiasko der Pariser Uraufführung von B.'s Carmen (Starcke), NMZ 32, 23.

Blaschke, Julius, s. Liszt.

Böser, Fidelis, s. Kirchenmusik.

Boettcher, Th., s. Violine.

Bond, F. H., s. Bantock.

Borchers, Gustav, s. Gesang.

Bouyer, Raymond, s. Musik, Musikfeste.

Bratsche s. Viola.

Brauer, Geo., s. Akustik.

Brenet, Michel, s. Besprechungen.

Breslau. Die Armesünderglocke zu Breslau (Petzelt), GR 11, 2.

Bridges, Robert, s. Musik.

Broadhouse, John, s. Musikunterricht.

Browne, J. A., s. Militärmusik.

Bruch, Max, Ein neues Werk (Schurzmann), NZM 78, 45.
Bruckner, Anton, B.'s erste Sinfonie in C-moll (Stradal), NZM 79, 6.
Bücherbesprechungen s. Besprechungen.
Bülow, Hans von (s. a. Weingartner).
Buini, Gius. Maria (Dent), SIMG 13, 2.
Bulvan, s. Strauss.
Burkhardt, Max, s. Besprechungen.
Burney, Carl, s. Friedrich II.
Cahn, Rudolf, s. Musikkritik.
Caland, Elisabeth, u. ihr Werk (Rothhardt), MpB 35, 3.
Calvocoressi, M.-D., s. Besprechungen, Oper.
Caunt, Wm. Henry, s. Bantock.
Cebrian, Adolf, s. Friedrich II.
Cembalo. Ein Beitrag zur C-Frage. (Spiro), S 70, 2.
Challier, Ernst, s. Rückblicke.
Chausson, Ernest, The songs of Ch. (Grew), MSt 37, 941.
Choisy, Frank, s. Oper.
Chopin, Fréd. Ziem et Ch. (Knosp), GM 58, 1. — Ch.'s Musik (Rózycki), MSal 3, 24.
Chor. The evolution of the chorus (Parker), MSt 37, 945.
Choral s. Kirchenmusik.
Chorgesang (s. a. Kirchenmusik). Zum Wettstreit deutscher Männergesangvereine um den Kaiserpreis (R.H.), To 16, 2. — Die Pflichten eines Chorsängers (Helle), DS 4, 5 ff. — Einiges über die Massenchöre des 8. Deutschen Sängerbundesfestes in Nürnberg (Hielscher), DS 4, 3 — Bundessingen (von Schmeidel), DS 4, 3 f.
Chybinski, Adolf, s. Krakau.
Combarieu, Jules, s. Lied.
Conze, Johannes, s. Musik, Schönberg.
Corder, Frederick, s. Liszt.
Cornelius, Peter, Die Uraufführung des »Barbier von Bagdad« ... (Draeseke), Dresdner Nachrichten, 24. Dezember 1911.
Csárdás, s. Rákóczy.
Cumberland, Gerald, s. Hausmusik.
Currier, T. P., s. Ästhetik.
Curzon, Henri de, s. Besprechungen, Grétry, Oper, Thalberg.
Daehne, Paul, s. Dahn.
Dahn, Felix (Daehne), DS 4, 2.
Dechevrens, Anton, s. Guido.
Deckert, Willi, s. Streichinstrumente, Viola, Violine.
Deetjen, Gottfried, s. Leipzig.
Delaporte, Y., s. Kirchenmusik.
Delmar, Axel, s. Friedrich II.
Del Valle de Paz, E., s. Mugellini.
Denk, Max, s. Liszt.
Dent, Edward J., s. Buini.
Dessauer, Heinrich, s, Field, Viola.
Dillettanten. Of dilettanteism in music (Istel), MMR 42, 494.
Donaldson, Douglas, s. Musikkritik, Oper.
Draber, H. W., s. Berlin.
Draegert, C., s. Juristisches.
Draeseke, Felix, s. Cornelius.
Draeseke, Felix. D. u. sein Christus-Mysterium (Rentsch), DTZ 10, 239. — (Stephani), MSal 4, 2/3.
Droste, C., s. de Lys.
Dubinski, Max, s. Schmeling.
Dubitzky, Franz, s. Rhythmus.
Du Moulin-Eckart, F. M. Richard Graf, s. Liszt.
Durra, Hermann, s. Besprechungen.
Ebel, Arnold, s. Hebbel.
Ecker, A., s. Juristisches.
Eckertz, Erich, s. Posse.
Eichberg, Rich. J., s. Akustik.
Eichhorn, Karl, s. Notenschrift.
Einstein, Alfred, s. Nauwach.
Engl, J. Ev., s. Mozart.
Ernest, Gustav, s. Beethoven.
Eylau, Wilhelm, s. Violine.
Faldix, Guido, s. Musik.
Fedeli, Vito, s. Piccini.
Festspiele, s. Musikfeste.
Field, John, sein Leben und seine Werke (Dessauer), BfHK 16, 2.
Fischer, Kurt, s. Besprechungen, Schulreden.
Fliege, Rud., s. Oper.
Flood, Witt. Grattan, s. Lied.
Fraenkel, Herbert, s. Juristisches.
Frere, W. H., s. Tonarten.
Freudenberg, Wilhelm, s. Kirchenmusik.
Fricke, Richard, s. Gesang.
Friedrich II. der Große (s. a. Schmeling). Fr. als Musiker (Batka), KW 25, 8. — Neffe u. Oheim, zwei fürstliche Musiker (Cebrian), DMMZ 34, 3. — Friedericianischer Humor (Delmar), NMZ 33, 9. — F. als Musiker (Göttmann), DTZ 10, 238. — Fr. als Musiker (Haaß), DMZ 43, 3. — Fr. als Musiker (Lang), DS 4, 4. — Fr. u. sein Verhältnis zur Musik (Mittmann), KZ 28, 16. — F.'s Stellung zur Tonkunst (Pasch), MSal 4, 2/3. — Fr., wie ihn Burney kannte (Prümers), To 16, 4 f. — F. II. u. das Theater (Reimérdes), NW 41, 3. — (Richard), To 16, 3 u. SMZ 4, 52, S 70, 4 f. u. NMZ 33, 9.
Friedrich Wilhelm II., s. Friedrich II.
Froggatt, A. T., s. Orgel.
Fuchs, C., s. Hermeneutik.
Fueter, Eduard, s. Holzhauer.
Funcke, P., s. Prokopius.

Furuhjelm, Erik, s. Sembrich.
Galpin, F. W., s. Harfe.
Garcia, Manuel, and the »Coup de la Glotte« (Klein), ZIMG 13, 4.
Garms, J. H., s. Volksmusik.
Gastoué, A., s. Kirchenmusik.
Gedenktage. Centenaries in 1912. MN 42, 1088.
Gehrkens, Karl W., s. Musikunterricht.
Geige, s. Violine.
Genf. Un orchestre permanent à Genève (Monod), VM 5, 11.
Gesang (s. a. Musikunterricht). Der kleine u. der große Ton (Borchers), Sti 6, 4 f. — Zur Frage der Gesanglehrerprüfung in Preußen (Fricke), AMZ 39, 6. — Gesundheitlicher Wert des Gesanges (Matthäi), DAS 1911, 42. — Vor dem Spiegel (Prümers), DS 4, 5 f. — Die Kunstgesangsatmung im Lichte der Wissenschaft (Reinecke), MpB 35, 3. — Sprach- u. Stimmstörungen in Leben u. Kunst (Schurzmann), MpB 35, 3. — Neueste Richtigstellungen in der Stimmbildungslehre (Seydel), Sti 6, 4.
Gesangswettstreite, s. Chorgesang.
Gierse, Kaspar, s. Kirchenmusik.
Gilbert, Henry F., s. Musik.
Glocken (s. a. Breslau). Zur Geschichte der Glockenkunde (Petzelt), GR 10, 12. — Ein Glockenguß vor 200 Jahren (Petzelt), CO 47, 2.
Glomme, Edmund, s. Heidrich.
Goepfart, Karl, s. Musik.
Göring, Hugo, s. Mozart.
Göttmann, Adolf, s. Friedrich II.
Golther, Wolfgang, s. Wagner.
Grädener, Carl Georg Peter. (Krause). NZM 79, 2. — (Niemann), Mk 11, 8.
Grainger, Percy. MMR 42, 493.
Gregor, Zur Frage des Musiktraktats Gregors des Großen (Vivell), GR 11, 1.
Gregorianischer Gesang, s. Kirchenmusik (s. a. Musik).
Grempe, P. M., s. Juristisches, Musikautomaten, Musikinstrumente.
Grétry, A. E. M. Les bustes de G. (de Curzon), GM 58, 1.
Grew, Sydney, s. Chausson, Payne.
Großmann, Max, s. Violine.
Günther, Richard, s. Akustik.
Guido von Arezzo. Eine vor kurzem ... geführte Kontroverse (Dechevrens), CO 47, 2.
Haan, Willem de. (de Ronde), Cae 69, 2.
Haarklou, der norwegische Komponist (Niemann), Nordland, Berlin 1, 2.
Haaß, C., s. Friedrich II.
Hadden, J. Cuthbert, s. Stevenson.
Händel, G. F. Handeliana (Lawrence), MAnt 1912, Jan.
Harfe. The origin of the Clarsech or Irish Harp (Galpin), MT 53, 828.
Harmonielehre, s. Musikunterricht.
Hartmann, Georg, s. Oper.
Hasse, Joh. Adolf. (Horn), GR 11, 2ff. — Neues von H. (Kaiser), NZM 79, 1.
Hasse, Max, s. Liszt.
Hatzfeld, Johannes, s. Kirchenmusik.
Hausegger, Siegmund von, s. Liszt.
Hausegger, Siegmund von. Natur-Sinfonie (Birgfeld), S 70, 4 u. (Menge) DMZ 43, 6.
Hausmusik. Sacred music in the home (Cumberland), Ch 3, 25. — (Keller) DMMZ 34, 5.
Haydn, J. (s. a. Beethoven).
Hebbel, Friedrich. H.'s Stellung zur Musik und seine Beziehungen zu Rob. Schumann u. Franz Liszt (Ebel), AMZ 39 1,
Heidrich, C. Maximilian (Glomme), KZ 28, 10.
Hegar, Fr. H.'s Ballade »Die Trompete von Gravelotte« (Kämpf), To 16, 3.
Heinemann, Alfred, s. Liszt.
Helle, Alfred, s. Chorgesang.
Hempel, Frieda. (Reif), BfHK 16, 5.
Hering, G., s. Streichinstrumente, Viola.
Hermeneutik. Erläuterungen zu Klavierabenden (Fuchs), NMZ 33, 8 ff. — Musikalische Analysen (Wetzel), MpB 35, 1.
Heuß, Alfred, s. Umlauf.
Hielscher, P., s. Chorgesang.
Hildebrandt, Merrick B., s. Violine.
Hinderer, John G., s. Klavier.
Hirschfeld, Robert, s. Liszt.
Hirzel, B., s. Wagner.
Höfer, Fr., s. Mitterer.
Hohenemser, R., s. Besprechungen.
Hohn, W., s. Kontrapunkt.
Holten, Carl von. (Krause), MpB 35, 4.
Holzbauer, Ignaz. Eine nationale deutsche Oper aus dem 18. Jahrh. [Günther von Schwarzburg] (Fueter), SMZ 51, 32.
Horn, Michael, s. Hasse, Kirchenmusik.
Hoyer, Georg, s. Streichinstrumente, Violine.
Hull, A. Eaglefield, s. Kammermusik, Musikunterricht.
Humor. Die Leier mit dem Eselskopf. Humor in der Musik ... To 16, 4 ff.
Humperdinck, Engelbert (Kahle), DMZ 43, 5.
Janetschek, Edwin, s. Chorgesang, Juristisches, Mohaupt, Tauwitz.
Johner, Dominikus, s. Kirchenmusik.
Istel, Edgar, s. Dilettanten.
Jungbauer, Gustav, s. Besprechungen.

Juristisches (s. a. Musiker). Die Ladengeschäfte in der Musikinstrumentenbranche (Th. W.), ZfI 32, 12 ff. — Künstler oder Gewerbetreibende (Draegert), DMZ 43, 2. — Der Welthandel mit Musikinstrumenten (Ecker), ZfI 32, 5. — Der Kampf gegen das Lehrlingsunwesen im Musikerberuf (Fraenkel), DMZ 42, 41. — Das Leihen von Schallplatten im Abonnement (Grempe), DIZ 13, 13. — Bettelmusikanten (Janetschek), To 15, 35. — Dichter u. Sängerschaft (Naaff). DS 3, 43. — Breslau als Kunst- u. Theaterstadt (Schaub), DMZ 32, 48. — Zur Lehrlingsfrage (Schaub), DMZ 43, 3.

Kämpf, Karl, s. Hegar, Koch.

Kahle, A. W. J., s. Humperdinck.

Kahle-Häser, J., s. London.

Kaiser, Georg, s. Besprechungen, Hasse.

Kamienski, Lucian, s. Liszt, Musik.

Kammermusik. Modern chamber music (Hull), MMR 42, 493 ff.

Karlowicz, M., s. Violine.

Keller, Otto, s. Hausmusik.

Kellerbauer, W., s. Wagner.

Keßler, Adolf, s. Trommel.

Keyfel, Ferd., s. Weber.

Kidson, Frank, s. Musikzeitschriften.

Kind, Friedrich, s. Weber.

Kirchenmusik (s. a. Musik, Orgel). Der oratorische Rhythmus der gregorianischen Melodien, GBl 37, 1 ff. — Verwertung der Knabenstimme im feierlichen Gottesdienst (A. S.), GBl 37, 1/2. — The carol in northern Europe (W. T. B.), MSt 37, 940. — Das katholische deutsche Kirchenlied im 19. Jahrhundert (Bäumker), MS 45, 1. — La prima Ant. delle Laudi per la festa di S. Lorenzo (Baralli), RG 10, 4/5. — Si deve o no evitare lo »iato« nella esecuzione del canto gregoriano? (Barallo), RG 10, 4/5. — Errori o varianti? (Bas), RG 10, 4/5. — Vom Vortrag des Chorals (Böser), CO 47, 1. — Un'antica melodia dell Innario (Delaporte), RG 10, 4/5. — Die Aufgabe des Chorgesanges in der protestantischen Kirche (Freudenberg), DTZ 9, 236. — Die Kirchenmusik in Frankreich (Gastoué), MS 45, 1 — Zur neuen Brevierreform (Gierse), CO 47, 1. — Gegenwartsaufgaben der kathol. Kirchenmusik (Hatzfeld), CO 47, 1. — Zur Frage des Gesanges der Communio im Hochamte (Horn), GR 11, 1. — Altgriechische Motive im Choral (Johner) MS 45, 1. — Der Introitus am Aschermittwoch . . . (Johner), MS 45, 2. — Kenntnis der Liturgie u. Einführung des gregorian. Volksgesanges (Laudy), CO 47, 2. — Documenti per la storia delle correzioni dei libri liturgici romani nei secoli XVI e XVII (Mercati), RG 10, 4/5. — Noticine pratiche circa l'interpretazione del Kyrie »Alme pater« (Mocquereau), RG 10, 4/5. — Über Choralbegleitung (Möhler), MS 45, 2. — Zur planmäßigen Pflege des kirchlichen Volksgesanges (Rensing) CO 46, 12. — Die marianische Antiphon der Adventszeit (Schwethelm) CO 46, 12. — »Tempora mutantur, . . . (Settegast), GBl 37, 1/2. — Das Quilisma (Vivell), MS 45, 2. — Liturgische Sorgen in Württemberg (Wurster u. Smend), MSfG 17, 2. — Musik u. Mysterium in der deutsch. evangel. Messe (Ziller), Deutsches Christentum, Gießen 5, 1.

Kißling, Gustav, s. Liszt.

Klavier. The essence of the theories on weight technique in piano playing (Hinderer), MSt 37, 940. — Welche Bedeutung hat die Armlast beim reinen Fingerspiel? (Rietschl), MpB 35, 1. — Grundprinzipien der Klavierpädogogik (Rosenthal), DTZ 10, 237. — Ein Rundgang durch die Methodik des Klavierunterrichts (Schütz), MpB 35, 2.

Klein, Hermann, s. Garcia.

Kloss, Erich, s. Wagner.

Knayer, C., s. Schumann.

Knorr, Thomas, ein echter Wagnerianer (Marsop), AMZ 39, 4.

Knosp, Gaston, s. Chopin.

Koch, Friedr. E., als Chorkomponist (Kämpf), To 16, 5.

Koch, M., s. Musikunterricht.

Kohut, Adolph, s. Rákóczy, Weber.

Konrad, Karl, s. Schurz.

Konta, Robert, s. Oper.

Kontrapunkt, Zum Kapitel »Doppelter K.« (Hohn), MS 45, 1.

Konzert. Rationeller Konzertbetrieb S 70, 7. — Das erträumte »Konzert der Zukunft«, S. 70, 3.

Korngold, Julius, s. Liszt.

Krakau. Die Musikbestände der Krakauer Bibliotheken von 1500—1650 (Chybinski), SIMG 13, 2.

Krause, Emil, s. Grädener, von Holten.

Krenke, Georg, s. Viola.

Kühn, Oswald, s. Liszt.

Kuczynski, Paul, u. seine Werke (Liepe), BfHK 16, 3 ff.

Kufferath, M., s. Beethoven.

Kuyper, Elisabeth, die Komponistin (Altmann), Die Welt der Frau 1912, 4.

Landau, Paul, s. Lied.

Lang, Joseph, s. Friedrich II.

Laoureux, Marcel (M. de R.), VM 5, 10.

László, Akos, s. Oper.
Laudy, Alphons, s. Kirchenmusik.
Law, Frederic S., s. Musik.
Lawrence, W. J., s. Händel.
Leipzig. Steht Bach's »Neue Kirche« zu Leipzig noch? (Deetjen), MK 11, 9.
Leßmann, Otto, s. Liszt.
Lewicki, Ernst, s. Besprechungen.
Lied (s. a. Kirchenmusik). — Das deutsche Lied in Rußland (E. M.), To 16, 1. — La chanson française à l'époque de la renaissance (Combarieu), RM 12, 1. — Fresh light on old english airs (Flood), MT 53, 828. — Vom deutschen Kinderlied (Landau), DCh 15, 4. — Das von Instrumenten begleitete deutsche Sololied im 16. Jahrhundert (Schering), BfHK1 6, 4. — Das Wiener Lied im deutschen Orchester (Schmidl), DMMZ 34, 6. — Lebendiges Volkslied (Storck), T 14, 5.
Liepe, Emil, s. Kuczynski.
Liszt, Franz (s. a. Hebbel, Posse). Zu L.'s 100. Geburtstag. (Verzeichnet Zeitschriften- u. Zeitungsaufsätze von Adler, Beer, Becker, Blaschke, Du Moulin-Eckart, Hasse, Hausegger, Heinemann, Hirschfeld, Kamieński, Kißling, Korngold, Kühn, Leßmann, Louis, Lusztig, Mattern, Mauke, Nef, Mörike, Paetow, Pfohl, Piesling, Pietsch, Rappoldi-Kalwer, Rychnovsky, Schneider, Schünemann, Stolzing, Sulzer, Zimmermann usw. usw.) — (Adami), AL 66, 12. — (Corder), ZIMG 13, 4. — L. als Schriftsteller (Denk), NMZ 33, 9. — L. als Männerchorkomponist (Richard), NMZ 33, 8. — (Saint-Saëns), Ton u. Wort, Wien 1, 11.
Liturgie, s. Kirchenmusik.
Löwenthal, Dagobert, s. Beethoven.
London. Operatic conditions in London, MN 42, 1091. — London Notes (C. M.), ZIMG 13, 4f. — Londons leitende Konzertdirigenten (Kahle-Häser), DMZ 43, 2.
Louis, Rudolf, s. Liszt.
Louis Ferdinand v. Preußen. Die Musik des Prinzen L. F. (Tschirsch), Mk 11, 9.
Lusztig, J. C., s. Liszt.
Lys, Edith de (Droste), NMZ 32, 22.
Maclean, Charles, s. Beethoven.
Mahler, Gustav. M. u. die Bühne (Stefan), Theater-Kalender 1912, Berlin.
Maitland, J. A. Fuller, s. Besprechungen.
Malherbe, Charles (s. a. Autographen).
Manucci, U., s. Besprechungen.
Marsop, Paul, s. Besprechungen, Knorr, Reger.
Mascagni. Avant le première d'Isabeau à la Scala de Milan (E. B.), GM 58, 4.
Mattern, Dora, s. Liszt.
Matthäi, Friedrich, s. Gesang.
Mauke, Wilhelm, s. Liszt.
Melodrama. (Steinitzer), NMZ 32, 23.
Mendelssohn, Arnold, s. Besprechungen.
Menge, Max, s. Hausegger.
Mercati, G. s. Kirchenmusik.
Merian, W. s. Platter.
Messchaert, Johannes, s. Besprechungen.
Messe. Zur musikalischen Behandlung des Messentextes (Schmitz), Hochland 9, 2.
Militärmusik. Military band music (Browne), MN 42, 1089.
Milligen, S. van, s. Besprechungen, Stumpff.
Misch, Ludwig, s. Besprechungen.
Mitterer. M.'s Jubiläums-Festmesse (Höfer), MS 45, 2.
Mittmann, Paul, s. Friedrich II.
Mocquereau, André, s. Kirchenmusik.
Möhler, A., s. Kirchenmusik.
Mörike, Eduard, s. Liszt.
Mohaupt, Franz, u. Heinr. Rietsch (Janetschek), DS 3, 45.
Monod, Edm., s. Genf.
Montagu-Nathan, M., s. Musik, Musikunterricht, Musikvereinigungen.
Moonstruck case, The MN 42, 1092.
Mozart, W. A. M.'s Stammbuch aus d. J. 1787 (Engl). Ton u. Wort, Wien 1, 11. — Veredelung des Musikgeschmacks durch Mozartpflege (Göring), BfHK 16, 3.
Muck. Dr., u. die Berliner Hofoper (Spanuth), S 70, 3.
Mugellini, Bruno (Del Valle de Paz), NM 17, 229.
Musik (Allgemeines, Musik einzelner Perioden u. Länder; s. a. Kirchenmusik, Lied, Oper). Music in India, MN 42, 1089. — Studier i svensk hymnologi (Andersson), TM 2, 9. — Musikskriftställareverksamhet i Finland under medlet av 19:de seklet (Andersson), TM 2, 8. — Musica perenne (Bicchierai), NM 17, 228. — L'histoire de l'art passée commentée par les dates de la vie présente (Bouyer), M 78, 5. — Anglican chanting [Forts.] (Bridges), MAnt 1912, Jan. — Naturphänomene der Tonkunst (Conze), AMZ 39, 5 ff. — Die Musik im Dienste der Heilkunst (Faldix), DMMZ 34, 2. — Indian music (Gilbert), NMR 11, 122. — Anregungen (Goepfart), DS 4, 2. — Musik u. Musikwissenschaft (Kamienski), AMZ 39, 2 ff. — A neglected century (Law), NMR 11, 123. — Musical virtue in the north (Montagu-Nathan), MSt 37, 943. — Musical therapeutics (Niecks), MMR 42, 493. — Music to stage plays

in England (O'Neill), SIMG 13, 2. — La musique Byzantine dans Sainte Sophie [griech.] (Pachtikos), Mus 1, 1. — Musica di tutti i tempi (Quarto), NM 17, 230. — A la recherche des manuscrits Grégoriens Espagnols (Sablayrolles), SIMG 13, 2. — Musique ancienne Grecque [griech.] (Schmid), Mus 1, 1. — Tenets of a music freethinker (Swinburne), MSt 37, 943 ff. — Questioni scientifiche (Tacchinardi), NM 17, 229. — Zur Kompositionstechnik des Trienter Zeitalters (Thalberg), ZIMG 13, 4. — Vem är musikalisk? (Wahlström), TM 2, 8. — An Oxford book of Fancies (Walker), MAnt 1912, Jan. — The composer: his talent and training (White), MSt 37, 945. — Studies in the technique of sixteenth-century (Wooldridge), MAnt 1912, Jan.

Musikautomaten. Aus der Musikwerkebranche (Grempe), DIZ 13, 10. — Drehorgel u. Sprechmaschine (Grempe), DIZ 13, 12.

Musikdrama s. Oper.

Musikfeste. Festspielkoller (Batka), KW 25, 7. — A propos de quelques centenaires récents ou prochaines (Bouyer), M 78, 3. — Das 8. allgemeine Deutsche Sängerbundesfest in Nürnberg 1912 (Naaff), DS 4, 7 f. — Das Richard Strauß-Fest im Haag (Rutters), Mk 11, 7.

Musikinstrumente. Neujahrsbetrachtungen in der Musikinstrumentenbranche (Grempe), DIZ 13, 9.

Musikkritik. A proposito d'un cogresso di critici musicali (E. F.), NM 17, 227. — Zur Psychologie der musikalischen Kritik (Cahn), Mk 11, 9. — An open letter to the average musical critic (Donaldson), MSt 37, 940.

Musikunterricht (s. a. Klavier). The education of a music-lover (Broadhouse), MSt 37, 941. — The responsibility of the conservatory in public school music (Gehrkens), NMR 11, 123. — Modern harmony (Hull), MMR 42, 494 ff. — Vocation conference on musical education (Montagu-Nathan), MSt 37, 942. — Gedanken über den Schulgesang, die Beutter'sche Reformnotenschrift (Koch), NMZ 32, 24. — Was wir wollen [Dts. Musikpädagog.-Verband] (Schaab), MpB 35, 2. — Wider den Fleiß (Schmidl), AMZ 39, 2. — Schule u. Musikdiktat (Vogel), DTZ 10, 237 ff.

Musikvereinigungen. Zum fünfundzwanzigjährigen Bestehen des »Berliner Liederkranz« (J.), To 16, 1 f. — The incorporated society of musicians (Montagu-Nathan), MSt 37, 941. — Das silberne Jubiläum des »Berliner Lehrer-Gesangvereins« (Zissel), To 16, 1.

Musikwissenschaft (s. a. Musik). I musicologi a congresso (Parigi), NM 17, 227.

Musikzeitschriften. English Magazines containing music, before the early part of the nineteenth century (Kidson), MAnt 1912, Jan.

Naaff, Anton August, s. Juristisches, Musikfeste.

Nagel, Willibald, s. Besprechungen.

Nauwach, Joh. [Arie Passegiate . . .]. Ein unbekannter Druck aus der Frühzeit der deutschen Monodie (Einstein), SIMG 13, 2.

Nef, Karl, s. Beethoven, Liszt.

Neisser, Arthur, s. Ballett, Oper.

Newman, Ernest, s. Bach.

Niecks, Frederick, s. Musik, Spontini.

Niemann, Walter, s. Besprechungen, Grädener, Haarklou, Schultz.

Niggli, A., s. Zemlinsky.

Notenschrift (s. a. Musikunterricht). Neue Notensysteme (Eichhorn), NMZ 32, 22. — Esecuzione di certi »pes subbipunctis« e »climacus« . . . (Baralli), RG 10, 4/5.

O'Neill, Norman, s. Musik.

Oper. Operndeutsch (Band), KW 25, 7. — Le drame biblique (Choisy), VM 5, 11. — Le Borne: Les girondins (de Curzon), GM 58, 3. — English opera that is to be (Donaldson), MSt 37, 941 ff. — Herstellung einheitlicher Operntexte (Hartmann), DB 4, 2. — Uraufführungen: Abrányi: »Paolo und Francesca« (László), S 70, 3. — d'Albert: Die verschenkte Frau (Scherber), S 70, 7. — Dukas: Ariadne und Blaubart (Schäfer), AMZ 39, 2. — Kienzl: Der Kuhreigen (Konta), MSal 3, 24. — Neitzel: Die Barberina (Pieper), AMZ 39, 7 u. (Wolff), S 70, 5. — Saint-Saëns: Déjanire (Calvocoressi), MT 53, 827 u. (Spanuth), S 70, 2. — Strauß: Rosenkavalier (Fliege), BfHK 16, 4. — v. Waltershausen: »Oberst Chabert« (Schäfer), AMZ 39, 4 u. (Schlemüller), S 70, 4. — Wolf-Ferrari: Der Schmuck der Madonna (Fliege), BfHK 16, 5, (Neisser), NZM 79, 1, (Schmidt), KW 25, 10, (Schwers), AMZ 39, 1 u. (Storck), T 14, 5.

Operette. The future of »operetta« (J. S. S.), MMR 42, 494. — Operettenseuche (Besch), NZM 79, 3.

Orgel. The position of the church organist MT 53, 827. — The musical value of church organ recitals (Alcock), MT 53, 828. — A suggestion for improving the plan of organs (Froggatt), MT 53, 828. —

Alte Orgelwerke in der St. Elisabethkirche zu Breslau (Petzelt), CO 46, 12.
Ortwein, Magnus. (J. L.), GR 11, 1.
Pachtikos, G., s. Musik.
Paetow, Walter, s. Liszt.
Parigi, L., s. Bibliotheken, Musikwissenschaft.
Parker, D. C., s. Chor, Strauß.
Pasch, Oskar, s. Friedrich II.
Payne, Iden. P.'s Christmas play: »Snow-White« (Grew), MSt 37, 944.
Perkins, C. W. Ch 3, 25.
Pesaro. Elenco degli Alunni licenziati dal Liceo Rossini di Pesaro 1884—1911. CM 15, 10/11.
Petzelt, Josef, s. Breslau, Glocken, Orgel.
Pfohl, Ferdinand, s. Liszt.
Pfundt, The great herr (Vogrich), MMR 42, 493.
Phrasierung. Die Taktstrichfrage (Wiehmayer), MpB 35, 4.
Piccini, Nicola. »La Molinarella« (Fedeli), SIMG 13, 2.
Pieper, Carl, s. Oper.
Piesling, Siegmund, s. Liszt.
Pietsch, Ludwig, s. Liszt.
Platter, Felix, als Musiker (Merian), SIMG 13, 2.
Pohl, Louise, s. Singer.
Pollak, Robert, s. Beethoven.
Posse, Wilhelm, u. seine Beziehungen zu F. Liszt (Eckertz), NMZ 33, 8.
Pougin, Arthur, s. Rückblicke.
Prod'homme, J.-G., s. Berlioz.
Programmusik. (Zilcher), MSal 4, 1 ff.
Prokopius von Templin, ein Mariensänger des 17. Jahrhdts. (Funcke), CO 47, 2.
Prümers, Adolf, s. Bibliotheken, Friedrich II., Gesang.
Psalms, Concerning the. MN 42, 1090.
Puhlmann, Gustav, s. Akustik.
Pulver, Jeffrey, s. Spitta.
Quarto, E., s. Musik.
Quilisma, s. Kirchenmusik.
Rákóczy und Csárdás (Kohut). NZM 79, 3.
Randegger, Alberto. MT 53, 827.
Rappoldi-Kahrer, Laura, s. Liszt.
Rasch, Hugo, s. Schönberg.
Reger, Max (Marsop), AMZ 39, 1.
Reif, E. G., s. Hempel.
Reimérdes, Ernst Edgar, s. Friedrich II.
Reinecke, Carl, s. Tonleiter.
Reinecke, W., s. Gesang.
Reinhard, Agust (Simon), H 9, 11.
Rensing, G., s. Kirchenmusik.
Rentsch, Arno, s. Draeseke.
Rhythmus. Vom Charakter des Taktes (Dubitzky), DMMZ 34, 1 f.
Richard, August, s. Friedrich II., Liszt.
Rietsch, Heinrich, s. Besprechungen.
Ritschl, A., s. Akustik, Klavier.
Roncaglia, G., s. Ästhetik.
Ronde, H. W. de, s. Haan.
Rosenthal, Felix, s. Klavier.
Rothhardt, Hans, s. Caland.
Rózycki, Ludomir, s. Chopin.
de Rudder, May, s. Ästhetik.
Rückblicke (s. a. Musikinstrumente). The year 1911. MMR 42, 493. — Das Konzertjahr 1910/11 (Challier), NZM 79, 6. — Bilan musical de l'année 1911 (Pougin), M 78, 1. — Das Musikjahr 1911 (Spanuth), S 70, 1.
Rutters, Hermann, s. Musikfeste.
Rychnovsky, Ernst, s. Liszt.
Sablayrolles, Dom Maur, s. Musik.
Saint-Saëns, Camille, s. Liszt.
Schäfer, Theo, s. Oper.
Schaub, Hans F., s. Juristisches, Musikunterricht.
Scheidt, Samuel. Neue Beiträge zur Scheidt-Biographie (Werner), SIMG 13, 2.
Scherber, Ferdinand, s. Oper.
Schering, Arnold, s. Lied.
Schlemüller, Hugo, s. Oper.
Schmeidel, Victor Ritter von, s. Chorgesang.
Schmeling-Mara, Gertrud Elisa. Eine deutsche Sängerin Friedrichs des Großen im Konzertsaal (Dubinski), AMZ 39, 3.
Schmid, Andreas, s. Musik.
Schmidkunz, Hans, s. Akustik.
Schmidl, Leopold, s. Lied, Musikunterricht, Solisten.
Schmidt, Leop., s. Oper.
Schmitz, Eugen, s. Messe, Wagner.
Schneider, Otto Albert, s. Liszt.
Schönberg, Arnold. Eine Unterredung mit Sch. (Conze), To 16, 3. — Nach der Sch.-Matinée (Rasch), AMZ 39, 6.
Schünemann, Georg, s. Liszt.
Schütz, Heinrich. Wiederbelebung der Musik Sch.'s (Spitta), Die christliche Welt, Marburg 25, 50.
Schütz, L. H., s. Klavier.
Schüz, A., s. Singer.
Schulreden, Über einige, des XVII. Jahrhunderts (Fischer), ZIMG 13, 5.
Schultz, D., ein neuer holsteinischer Tondichter (Niemann), Schlesw.-Holstein. Kunstkalender, Kiel 1912.
Schumann, Rob. (s. a. Hebbel). Sch.'s Klavierstil (Knayer), NMZ 32, 24.
Schurz, Carl, und Rich. Wagner (Konrad), AMZ 39, 7.
Schurzmann, K., s. Bruch, Gesang.
Schwers, Paul, s. Oper.
Schwethelm, Hermann, s. Kirchenmusik.

Seidl, Arthur, s. Beethoven.
Sembrich, Marcella (Furuhjelm), TM 2, 9.
Settegast, Nikolaus, s. Kirchenmusik.
Seydel, Martin, s. Gesang.
Simon, Paula, s. Reinhard.
Singer. Edmund, der letzte Weimaraner (Pohl), AMZ 39, 5. — S. als Geigenkomponist (Schüz), NMZ 33, 9.
Singer, Kurt s. Wagner.
Smend, J. s. Kirchenmusik.
Smyth, Dr. Ethel. MT 53, 828.
Solistenkapelle, Die. (Schmidl), S. 70, 6.
Soziale Fragen, s. Juristisches.
Spanuth, August, s. Musik, Oper, Rückblicke.
Spiro, Friedrich, s. Cembalo.
Spitta, Fr., s. Benedict, Schütz.
Spitta, Philipp. (Pulver), MT 53, 828.
Spontini, Gasparo. (Niecks), MMR 42, 494.
Squire, W. Barclay, s. Benedict.
Starcke, Hermann, s. Bizet.
Stefan, Paul, s. Mahler.
Stein, Fritz, s. Beethoven.
Steinitzer, Max, s. Besprechungen, Melodrama.
Stephani, Hermann, s. Draeseke.
Stephens, Ward, s. Strauß.
Stevenson, Robert Louis, and music (Hadden), MMR 42, 494.
Stimme, s. Gesang.
Stimmgabel, Die (L. T.), DAS 1911, 42.
Stolzing, Josef, s. Liszt.
Storck, Karl, s. Lied, Oper.
Stradal, August, s. Bruckner.
Strauß, Johann (Parker), MSt 37, 940.
Strauß, Richard. Salome, musikaliska diskussioner (Bulvan), TM 2, 9. — (Stephens), MN 42, 1089. — Strauß' Salome (Wahlström), TM 2, 7.
Streichinstrumente. Die Entstehung der Str. (Deckert), MIZ 22, 6. — Das klassische u. das reformierte Streichquartett (Deckert), MIZ 22, 17. — Akustik u. Streichinstrumentenbau (Hoyer), MIZ 22, 18, u. (Hering), MIZ 22, 19. — Die Verbesserung der Str. (Hoyer), MIZ 22, 8. — Die Reform der Str. (Hoyer), MIZ 22, 14.
Streichquartett s. Streichinstrumente.
Stumpff, Willem. (van Milligen), Cae 69, 2.
Sulzer, Joseph, s. Liszt.
Swinburne, J., s. Musik.
Tacchinardi, Alberto, s. Musik.
Takt s. Rhythmus.
Tauwitz, Eduard (Janetschek), DS 4, 7.
Tetzel, Eugen, s. Besprechungen.
Texte, s. Oper.
Thalberg, Oscar, s. Musik.
Thalberg, Sigism. (de Curzon), GM 58, 2. — Date de naissance, GM 58, 3.
Theater. Saison- oder Repertoirebühne? (Batka), KW 25, 9.
Thompson, Herbert, s. Vokalmusik.
Tiersot, Julien, s. Besprechungen.
Tonarten. Key-relationship in early medieval music (Frere), SIMG 13, 2.
Tonleiter. Die diatonische Tonleiter in den Werken der Meister (Reinecke), NZM 79, 4.
Treasorer, William. MAnt 1912, Jan.
Trommel u. Pfeife. (Keßler), NMZ 33, 8.
Tschirsch, Otto, s. Louis Ferdinand.
Ullmann, Ludwig, s. Besprechungen.
Umlauf, Ignaz. Zu U.'s Singspiel: »Die Bergknappen« (Heuß), ZIMG 13, 5.
Unger, Max, s. Besprechungen.
Urbach, Otto, s. Akustik, Bach.
Urban, Erich, s. Wagner.
Viola. Die Bratsche (Deckert), MIZ 22, 10. — Die Verbesserungsversuche beim Bau der Viola (Dessauer), MIZ 22, 19 ff. — Bratsche u. Reformquartett (Hering) MIZ 22, 13. — (Krenke), MIZ 22, 12.
Violine. Das Ausprobieren der günstigen Klankwirkung einer Geige (Boettcher), AMZ 39, 7. — (Deckert), MIZ 22, 13. — Vom Problem des Lagenwechsels (Eylau), DTZ 9, 233 ff. — Kritische Übersicht über Neuerungen im Geigenbau (Großmann), DIZ 13, 11 ff. — Reform der Violintechnik (Hildebrandt), NZM 78, 47 ff. — Die Schulgeige (Hoyer), MIZ 22, 11. — Notizen über alte polnische Geigen [polnisch] (Karlowicz), KwM 1, 1.
Vivell, Cölestin, s. Gregor, Kirchenmusik.
Vogel, Moritz, s. Musikunterricht.
Vogrich, Max, s. Pfundt.
Vokalmusik. A new type of vocal music (Thompson), ZIMG 13, 5.
Volkslied, s. Lied.
Volksmusik. Over primitieve en volksmuziek (Garms), Cae 69, 1 ff.
Wach, Lily. MT 53, 827.
Wagner, Richard (s. a. Schurz). W. als Badegast, To 16, 3. — Bayreuther Nachklänge (Altmann), NMZ 32, 24. — I successori di W. (Bertini), NM 17, 229. — Zur Frage der Textvarianten in W.'s Bühnendichtungen (Golther), u. a.), Mk 11, 8. — Der Text zu W.'s »Liebesverbot« nach der Handschrift in Washington (Hirzel), SIMG 13, 2. — Die Bayreuther Festspiele 1911 (Kellerbauer), NMZ 32, 22. — W. als Konzertdirigent (Kloss), BfHK 16, 3. — Eine unbekannte Operndicht. W.'s (Schmitz),

Hochland 9, 3. — W.'s Pilgerfahrt zu Beethoven (Singer), AMZ 39, 3 ff. — W.'s »Rienzi« (Urban), MfA 8, 88.
Wahlström, Gösta, s. Musik, Strauß.
Walker, Ernest, s. Musik.
Wallin, Olof, s. Weingartner.
Walther, Joh. W.'s Palästinalied (Wustmann), SIMG 13, 2.
Weber, Carl Maria v. W. u. sein Textdichter Friedr. Kind (Kohut), NZM 79, 2. — Eine neue Freischütz-Inszenierung (Keyfel), NW 41, 5.
Weingartner, Felix, om Hans v. Bülow (Wallin), TM 2, 7.
Wetzel, Hermann, s. Hermeneutik.
Werner, Arno, s. Scheidt.
White, Mary Louisa, s. Musik.
Wiehmayer, Theodor, s. Phrasierung.
Wolff, Karl, s. Oper.
Wooldridge, H. E., s. Musik.
Wurster, P., s. Kirchenmusik.
Wustmann, Rudolf, s. Walther.
Zemlinsky, Alex. Ein Nachtrag zu dem Essay: Gottr. Keller u. die Musik (Niggli), SMZ 52, 5.
Ziem, Félix, s. Chopin.
Zilcher, Hermann, s. Programmusik.
Ziller, F., s. Kirchenmusik.
Zimmermann, Felix, s. Liszt.
Zissel, A., s. Musikvereinigungen.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 7. Dreizehnter Jahrgang. 1912.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Rochus von Liliencron.

Wie noch im letzten Heft S. 216 kurz gemeldet werden konnte, starb am 5. März Exzellenz Freiherr von Liliencron, Wirklicher Geheimer Rat, im Alter von etwas über 91 Jahren, nach kurzer Krankheit in Koblenz a. Rh. Die Beerdigung fand in Berlin statt. Was der hohe Verstorbene für unsere Wissenschaft bedeutete, was er als selbständiger Arbeiter wie als Organisator leistete und was er als Mensch war, davon ist anläßlich der Feier des 90. Geburtstages an dieser Stelle ausführlich die Rede gewesen, und wohl viele unserer Mitglieder werden bei der Todesnachricht unwillkürlich nach dem lebensvollen Bild gegriffen haben, das Johannes Wolf im Januarheft des 12. Jahrgangs unserer Zeitschrift von dem jetzt Verewigten gezeichnet hat. Angelegentlich aufmerksam gemacht sei auch auf den Aufsatz, den Hermann Kretzschmar im diesjährigen Januarheft der »Internationalen Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik« anläßlich des 91. Geburtstags von Liliencron's veröffentlicht hat, wo besonders auch die außerordentliche Vielseitigkeit des seltenen Mannes ihre Darstellung findet. Die deutsche Musikwissenschaft, die von Liliencron so ungemein verpflichtet ist, hat ihren Dank in der »Festschrift zum 90. Geburtstag« zum Ausdruck gebracht, sie steht in bleibender Dankesschuld ganz besonders durch die »Denkmäler deutscher Tonkunst«, deren Veröffentlichung in die Wege geleitet und bis zu dem monumentalen Bau von gegen fünfzig Bänden geleitet zu haben, eines der sichtbarsten und bedeutungsvollsten Verdienste von Liliencron's um die Musikwissenschaft und die deutsche Musik bleiben wird. Als eines um die deutsche Kultur verdientesten Mannes unserer Zeit sei denn auch von Liliencron's an dieser Stelle nochmals gedacht.

Ein weiterer neuer Beethovenfund?

Der glücklichen Hand des um die lokale schwäbische Musikforschung hoch verdienten Uracher Seminaroberlehrers A. Bopp ist im vorigen Jahre ein Fund gelungen, der nach Umfang und Inhalt die Aufmerksamkeit der weitesten wissenschaftlichen Kreise verdient. Er besteht in einer umfangreichen Musikaliensammlung aus dem Nachlaß des Biberacher Musikers und Musikalienhändlers Joh. Maximilian Kick (geb. 28. Juni 1749) und dessen Sohnes, des Biberacher Musikdirektors und Organisten Jak. Friedrich Kick (1795 bis 1882), die seit Neuestem in den Besitz der Kgl. Universitätsbibliothek in Tübingen übergegangen ist. Die Sammlung umfaßt mehrere hundert Stücke aus allen Gattungen der Vokal- und Instrumentalmusik von ca. 1770 bis ca. 1850, mit einziger Ausnahme der Oper und des Oratoriums. Zum großen Teil haben wir den Nachlaß eines von J. Fr. Kick geleiteten Dilettantenorchesters vor uns, dessen noch erhaltene, von Kick selbst geführte Übungsprotokolle uns einen sehr instruktiven Einblick in das musikalische Treiben dieser alten Institute gewähren [1]). In der Orchestermusik sind neben J. Christian Bach, Haydn und Mozart die kleineren Talente, wie F. Häser, J. Küffner u. a. zahlreich vertreten; an Beethoven hat sich auch dieses Kollegium nicht herangewagt, obwohl in späterer Zeit die Weber'schen Ouvertüren auf seinen Programmen eine große Rolle spielen. Den größten Raum nehmen die Kammermusik- und die Konzertwerke ein, namentlich für Blasinstrumente, die gelegentlich, laut Protokoll, von halbwüchsigen Knaben und Handwerksgesellen vorgetragen wurden. Eine Spezialabteilung der Sammlung bilden zwölf gedruckte Hefte französischer Revolutionsmusik mit Märschen, Hymnen, Sinfonies militaires von Gossec, Catel, Langlé, Méhul, Dalayrac, Lesueur, Cherubini u. a., vom »*magasin de musique à l'usage des fêtes nationales*« publiziert und mit dem Stempel der »*Association des artistes musiciens*« versehen. Mit Chorwerken (Kantaten, Liedern usw.) sind neben den schwäbischen namentlich auch sächsisch-thüringische Meister vertreten. Bei der Durchsicht gerade dieser Rubrik in dem mir von Herrn Bopp freundlichst zugesandten Gesamtverzeichnis stieß ich auf ein merkwürdiges Stück, das den Namen Beethoven's trägt. Der Titel lautet:

Char-Freytags Cantate
für
4. Singstimmen
mit Begleitung
3. B Clarinett
2. Es 1. C-Horn
Alt, Tenor & Baß [2])
von
L. Beethofen.

1) Vgl. darüber meinen Aufsatz »Ein altes Liebhaberkonzert in Biberach« im Stuttgarter Schwäbischen Merkur 1911, Nr. 178, Mittagsblatt. Vgl. auch den Artikel: Privatkonzerte aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts von K. Schmidt, S. 10 des XII. Jahrgangs dieser Zeitschrift.

2) Daß hier Posaunen gemeint sind, geht aus den Stimmen hervor.

Der blaßblaue Umschlag des Manuskripts umschließt 16 einzelne Stimmblätter, je eines für die Instrumente und den Singbaß und je 2 für Sopran, Alt und Tenor, sowie zwei weitere Blätter, auf denen die Singstimmen (ohne Instrumente), augenscheinlich zum Gebrauch des Dirigenten, dreimal in Partitur gebracht sind; ein vierter Ansatz ist unvollständig und durchstrichen. Das Format aller Blätter ist Hochfolio 31 × 25. Alles ist von einer Hand geschrieben, und alle Stimmen sind mit dem Namen Beethoven (auch Bethoven und Bethofen) gezeichnet.

Ich lasse die ganze Komposition in Partitur am Schlusse dieses Heftes als Anhang folgen.

Nach dem *As*dur-Satze *Poco sostenuto* folgt eine Wiederholung des Andante-Satzes auf folgenden Text:

Naht sich uns die Stunde,
Naht sich uns die letzte Stunde,
Wo auch unsre Hülle sinket
In die düstre Grabnacht,
O Du Erhöhter, nimm uns dann
Gnädig auf zu Dir!
Naht sich uns die letzte Stunde,
Schwebt um mich die düstre Todesnacht,
Erscheine dann mir als Retter,
Erhebe mich zu Dir, mein seliger Jesu!

Auf der Rückseite der Instrumentalstimmen ist eine vierstimmige Komposition des Salis-Seewis'schen Gedichtes: »Das Grab ist tief und stille« (entstanden 1783, zuerst gedruckt 1787 [1]) in Stimmen notiert, wobei die Tenorstimme fehlt. Es ist mir bis jetzt nicht gelungen, den Komponisten festzustellen; von den bei Friedländer a. a. O. aufgeführten Autoren kommt keiner in Frage [2]), indessen weist der ganze Charakter der Komposition auf den Anfang des 19. Jahrhunderts hin.

Was nun die Echtheitsfrage anbelangt, so ist es bis jetzt leider weder meinen Bemühungen, noch denen des Herrn Priv.-Doz. Dr. Schiedermair, dem ich für seine Nachforschungen auf den Bonner Archiven großen Dank schulde, gelungen, irgendwelchen sicheren äußeren Anhaltspunkt für die Echtheit aufzufinden. Der Fall liegt also ähnlich wie bei der sog. »Jenaer Sinfonie«: wir sind auf innere Gründe angewiesen, die niemals zu einem absolut zwingenden Resultat führen können.

Daß diese »Karfreitagskantate« (wie würden sie heute besser als Motette bezeichnen), wenn sie überhaupt von Beethoven herrührt, nur in seine Jugendzeit fallen kann, ist auf den ersten Blick klar. Es geht nicht allein aus der steifen Haltung des Ganzen, sondern auch aus allerhand Ungeschicklichkeiten und positiven Fehlern im Satze hervor (vgl. die Quinten in T. 20 f. in Sopran und Alt, in T. 37/38 in Baß und Alt, in T. 53/54 in Alt und Tenor, die Oktaven in T. 37 in Klar. II und Baß, u. ä.). Hierin sind die beiden Bonner Jugendkantaten bereits weit fortgeschrittener, wenn auch derartige satztechnische Verstöße in der ganzen Bonner Periode noch vorkommen.

Schwierig ist die Frage nach der äußeren Veranlassung des Stückes zu entscheiden. Denn wie mir Herr Prof. Dr. Sandberger mitteilt, ist in

1) Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrh., 1902. Bd. II, S. 410.
2) Freundliche Mitteilung von Herrn Geh. Rat Friedländer in Berlin.

den Bonner Inventaren von 1784 zwar eine ganze Masse von Kirchenmusik verzeichnet, aber kein einziges Stück mit deutschem Text. Damit ist die Annahme, daß dieses Werk einem offiziellen Auftrag seine Entstehung verdankt, hinfällig, es sei denn, daß sich aus einer mir entgangenen Kirchenordnung ein weiterer Anhaltspunkt gewinnen läßt. Es bleibt somit nichts übrig, als in der Kantate ein Studienwerk, einen der frühesten Versuche Beethoven's im Chorsatze zu erblicken. Daß sich Beethoven dazu einen geistlichen Text wählte, liegt bei seiner damaligen Stellung als zweiter Hoforganist nahe genug. Der Text selbst, über dessen Verfasser nichts Näheres zu ermitteln war, ist seinem Inhalt nach ein echtes Aufklärungsprodukt, der Form nach aber stark von der odenmäßigen Dichtung beeinflußt. Sollte dahinter eine Anregung Chr. G. Neefe's, des Klopstock-Komponisten, stecken?

Auffallend ist in der Instrumentation die dreifache Besetzung der Klarinetten und Hörner, die ja an und für sich keineswegs aus der Dreizahl der Posaunen resultieren muß. Offenbar ist sie durch lokale Verhältnisse veranlaßt und im Hinblick auf die vortrefflichen kurfürstlichen Bläser durchaus erklärlich. Wir hätten also in diesem Bläserorchester, das übrigens in unserem Falle, mit Ausnahme des Beginns des *Poco sostenuto*, durchaus mit den Singstimmen geht, den ersten Beleg für die später von Beethoven vertretene Ansicht vor uns, daß in der Kirchenmusik die Bläser bevorzugt werden sollten.

Einzelne Anklänge an Wendungen und Phrasen aus späteren Beethoven'schen Werken, wie sie F. Stein bei der »Jenaer Sinfonie« zur Verfügung standen, fehlen in unserer Komposition gänzlich. Was dagegen stark zugunsten von Beethoven's Autorschaft in die Wagschale fällt, das ist der hohe Ernst und die lapidare Einfachheit, die diesem Stücke trotz aller formalen Unbeholfenheit zu eigen ist. Ziehen wir die Motetten- und Kantatenkompositionen aus dem vorletzten Jahrzehnt des Jahrhunderts mit ihrem teils empfindsamen, teils gelehrten Wesen zum Vergleiche heran, so offenbart sich deutlich, daß der Autor unseres Werks seinen eigenen Weg geht oder wenigstens sucht. Es ist derselbe Weg, der Beethoven dann später in seinen beiden Messen zu einer so gewaltigen Vertiefung der Kirchenmusik geführt hat. Dieser herbe Ernst kommt namentlich in der Textbehandlung zum Ausdruck. Sie zeigt eine geflissentliche Umgehung der strengen Symmetrie der Phrasen zugunsten möglichst deutlicher Wiedergabe des Textsinnes, sie behandelt überhaupt die Taktverhältnisse oft mit einer auffallenden, ans Rezitativ gemahnenden Freiheit, ohne doch jemals in rhythmische Regellosigkeit zu verfallen. Das zeugt jedenfalls von einem starken musikalischen Instinkt. Auch im einzelnen offenbart die Textillustration das Streben nach Prägnanz und Einfachheit zugleich. Nicht nur ist der Gegensatz zwischen dem gedrückten *Andante* und dem zuversichtlichen, halb verklärten *Poco sostenuto* außerordentlich glücklich herausgearbeitet, auch innerhalb der beiden Teile ist der Ausdruck fein differenziert. Im Andante bringen gleich die ersten acht Takte die beiden Grundstimmungen des Satzes: schwere Beklemmung und schmerzerfüllte Klage zum Ausdruck, die es selbst bei dem Gedanken an das Erlösungswerk Christi und an das ewige Leben nur zu dem bangen Aufschrei von T. 20 bringt. Erst bei der Erinnerung an die hohe Sendung des Herrn (T. 36 ff.) schlägt der Chor energischere Töne an, die in dem dazu noch mit einem besonderen *f* bezeichneten *F*moll von T. 40 gipfeln — ein Zug, der deutlich an die spätere Textbehandlung Beethoven's gemahnt, so ungelenk auch gerade hier die Deklamation sein mag. Mit diesem Höhepunkt aber

ist zugleich der schwere Druck gelöst: statt der Rückkehr zur Anfangsstimmung endet der Teil in frommen leisen Gebetstönen und bereitet so den Mittelsatz mit seinem eigentümlich schwebenden, halb verklärten, halb inbrünstigen Beginn vor (T. 51—55). Nur bei dem Worte »Unbill« (T. 57) fällt noch ein dunkler Schatten herein, dann aber folgt der kraftvolle, zuversichtliche Aufschwung der Schlußpartie (T. 60ff.), der abermals in einer kindlich-rührenden Anrufung des Heilands (im *pp*) endet. Man beachte überhaupt im ganzen Stück die sorgfältig gewählte Dynamik.

Liegt somit auch kein positiver Anhaltspunkt vor, der die Autorschaft Beethoven's sicher erweist, so haben wir doch im Hinblick auf den geschilderten Charakter des Stückes und die starke musikalische Potenz, die sich darin offenbart, keinen Grund, es ihm abzusprechen. Ich persönlich habe den Eindruck, als läge hier ein unter Neefe's Anleitung angefertigtes Studienwerk Beethoven's, vielleicht sein erster größerer Versuch im Chorsatze, vor. Indessen: *adhuc sub judice lis est*; vielleicht ist einer der Herren Fachgenossen imstande, weiteres Material zur näheren Bestimmung dieser merkwürdigen Komposition beizubringen.

Halle a. S. **H. Abert.**

Principles of Pianoforte Teaching.

Six important points for Pianoforte Teachers.—The pursuit implied by the term pianoforte-teaching is so enormously complex that at first glance it seems hopeless to try to cover the ground in one paper. All that one can do is to select some of the more salient points where the young teacher (and often the old one also) is apt to fail. It is therefore understood that no attempt is here made to deal exhaustively with the subject. I may draw special attention to the following points: (1) the difference between practice and mere strumming; (2) the difference between teaching and cramming; (3) how the pupil's mind can be concentrated upon his work; (4) correct ideas of time and shape; (5) the element of rubato; and (6) the element of duration and pedalling.

What is good teaching?—It is impossible to make clear even these particular essentials of teaching without first taking a preliminary cursory glance at the whole problem of teaching. To begin with, we cannot, accurately speaking, "teach" anyone anything, in the sense of being able directly to lodge any knowledge of ours in another mind. We can only stimulate another mind to wish to learn, and place before that other mind the things desirable to be learned. We cannot teach others, but we can help them to learn.

Here we come at once to one of the special points to be discussed, the difference between good teaching and bad teaching. Good teaching consists, not in trying to make the pupil "do things" so that it may seem like playing, but in trying to make him think so that it may really be playing. In the first case we try to turn out an automaton, but in the second case we prompt the pupil to be a living intelligent being.

Pupils usually do not realise that it is they who have to make the effort to learn; but that is the first thing to make plain to them. True, there are "direct" and empiric methods of teaching; but such directness can only refer to the method of placing things before a pupil. Work is often brought

back worse than at the preceding lesson, owing to practice having been purely automatic. Often this is the pupil's fault, but more often still the teacher's, owing to his not having shown the pupil how to apply his brains during practice.

The necessity of Attention—Practice should not consist in trying to "make the piece go better", but in trying to make oneself see it better—understand it better musically and technically. This implies a constant process of analysis during practice—musical analysis and technical analysis. This means that we must really listen, both outwardly and inwardly. Nothing is more fatal musically than omitting to do this.

To try to draw without looking at the paper is no worse than trying to play without careful aural attention. This is where "ear-training" comes in. But ear-training should always mean training the mind to observe and analyse pitch and time so as to understand music better, and should never be conducted without that immediate purpose in view. There can be no real practice or real lesson without insistence throughout on such real ear training. All this implies the closest possible attention during the practice hour. Such close attention, in conjunction with a keen imagination, is the distinguishing feature between the work of the talented and the untalented person. One can therefore raise one's status musically, simply by insisting on close attention to what one is doing; and more important still, to what one should be doing, musically and technically.

Such persistent use of the judgment and imagination is not only required from the pupil, but also from the teacher. As teachers, our powers must be applied analytically in a two-fold direction. First we must analyse the music we wish to teach, its structure and its feeling; and secondly we must analyse the pupil's doings, comparing them with this ideal which we have formed, so that we can diagnose exactly where the pupil fails, and why he fails. Such analysis comes under four headings:—(*a*) we must analyse what the pupil is actually doing; (*b*) we must analyse the faults thereby perceived; (*c*) we must analyse why the pupil is making those faults; and (*d*) we must analyse the pupil's attitude of mind, so that we may know how to treat him.

The use and misuse of Example.—Teachers must learn to explain every point, and must furthermore educate themselves as musicians and as actual performers, so as to be able to demonstrate the various points by actual example when necessary. Example by itself however is useless, as its tendency is here again to turn the pupil into "an automatic ape": example should always be accompanied by full explanation as to shape and feeling—the purpose of the means of expression applied.

Enthusiasm.—Unless the teacher can throughout show himself really interested in his work, he cannot expect his pupils to give the truly exhausting attention required if really good work is to be accomplished. And enthusiasm will grow in us, if we but try our best throughout. Enthusiasm however will not suffice by itself. The teacher must not only be willing to help, but must know how to do so, otherwise his work will after all prove a failure.

Cramming v. the Cultivation of Judgment and of Imagination.—The wrong attitude is to try to make the pupil directly imitate the musical effects, the "points", &c., which the teacher's musical sense tells him are required, but without explaining the why and wherefore. Thus he turns his pupil into

a mere responsive automaton. This is sheer "cramming, and can have no abiding influence educationally.

The right attitude is to insist on the pupil trying to see for himself continually to the best of his capacity, musically and technically. One must force him to use his own judgment and imagination, so that these may prompt him continually; and one must guide that judgment and imagination continually, so that right seeing and thinking are learned.

In the first case one teaches the pupil to play without thinking, whereas in the second case one teaches him to play because he is thinking, and is thinking rightly.

Two main points are "Key-resistance" and the "Time-spot".—To bring the pupil's mind on his work, one must insist on these two main points.

By attention to "key-resistance" is meant a constant attention to the obstruction which the key offers before and during its descent. As this resistance varies with every difference in the tone which one is making; one can thus judge (and by this means only) what force to apply, so that one may obtain the tone musically desired.

Attention to "time-spot" means this. One must realise that all music implies progression, and one must use one's inward ear and one's outer physical ear to determine precisely where in the musical progression each and every sound is due. One must make clear to the pupil that sounds have no musical significance whatever unless they are made to suggest progression; there must always be a sense of progression, or movement towards definite landmarks—a growth with a definite purpose, a rhythmical and emotional purpose. This principle of progression applies equally to the smallest segments of music and to the largest—whether we deal with a progression merely of three notes, a complete phrase, or a whole movement. And not even a child should be allowed to touch the pianoforte without being at once shown how this principle of progression onwards, towards cadences, &c., applies everywhere. Only by strict attention to this principle of progression can one ensure the correction of "sloppiness" in passage-work, and learn to play the notes in between the pulses accurately and musically. To keep this principle of progression in view while playing a long extended movement is indeed the hardest task a player has to deal with; and success here depends mainly on an accurate memory of the proportionate importance of all the component progressions of the piece—and upon a constant self-control in executing the musical picture thus to be realised as a perfect whole.

Continuity and Rubato.—To enable one to render a piece continuous in performance, the tempo must be continuous, although it also depends on a correct laying out of tone-values and of the emotional stress. It is to be remembered that a new tempo means a new piece—a new train of thought—and that each change of tempo needs a new adjustment of the listener's attention. Constantly recurring ritardandos and accelerandos, unless on a large scale, are therefore fatal to continuity. But we cannot express ourselves adequately without time-inflections, hence the necessity of rubato. Rubato is requisite in all music, although some of the older masters require it less than do our modern composers. Rubaco should be taught even to children—real rubato, not playing out of time. Rubato may extend over a few notes only, or over whole phrases. Rubato is of two distinct kinds:—(*a*) where, for the sake of emphasising a note or several notes, we delay the time, and

must then make good the time by hastening the subsequent notes so as to return to the pulse at the crisis of the phrase, &c.; and (*b*) where, for the sake of the agitato effect, we begin by hastening the phrase, and must then delay the subsequent notes so as to bring us back again to the pulse at the chief syllable of the phrase—near its end. These two forms can be combined even during the course of a single phrase, and often are. In all cases it is of primary importance to determine exactly where we must return to the pulse, and also to determine the origin of the rubato—whether caused in the first instance by a retardation or by an acceleration. The actual degree and curve of the time-swerve must however be left to the fancy of the moment, and the effects must never be applied so as to become noticeable as such.

The next point is to prove how a rubato will serve to make clear the climax of a phrase in spite of a diminuendo. The most striking emphasis we can give to any note is its coincidence with the pulse after that has been swerved from during a rubato.

In passages consisting of notes of contrasting length, the tendency must be to emphasise these differences by giving proportionately more time to the longer notes and less to the shorter ones; and incidentally the teacher will find that the same rule applies with regard to tone-variety, the tone varying somewhat in accordance with the length of the notes. A somewhat related tonal effect is required when we continue a phrase after a long note or rest—we must re-start the continuation with far less tone than was given to the last long note, otherwise we shall have the effect of a new phrase there.

Tone Contrasts.—The importance of rubato does not diminish the importance of tone-contrasts and contrasts of duration; but the absence of both these last is also often overlooked by the teacher. Although made miserable by their absence in the pupil's performances, owing to his not noticing the real reason of his discomfort, the teacher fails to make the slight effort necessary to remedy these things. Most of the failure does not arise from paucity of tone, but from the absence of low tints. Most students in fact never get near a pianissimo, and accompaniments are always played far too loudly. Students also invariably play the beginnings of phrases far too high up in tone—hence their failure to show the climaxes.

With regard to the actual teaching of the wherewithal of tone-contrasts—the teaching of touch, the rationale of the processes of producing tone, duration and agility—there can of course be no teaching worthy of the name unless these things are throughout most fully explained and made clear to the pupil.

Pedalling.—Pedalling is mostly so much overlooked that even artists' performances are often no better than a child's daubs. It is pitiable to see the amount of care sometimes bestowed on making the fingers execute good phrasing, duration and colouring, when in the mean time the whole effect is obliterated by the right foot. The fault can in most cases be traced again to absolute non-attention to the actual sounds coming from the pianoforte—playing being so often too much regarded as a mere muscular exercise instead of the making of musical sounds for a musical purpose.

We have to learn to syncopate the pedal in legato and in legatissimo, and further to learn the values of incomplete tenuti, the cutting short of sustained effects on a pulse, and half-pedalling effects. We must always

remember that music depends not solely on our fingers but also in addition on our right foot.

Sincere Art.—To conclude. Musical art is always on the wrong path unless it is employed to depict things felt and experienced. To be sincere, art must always be used for the purpose of expressing mood or feeling. But it does not follow that by making this endeavour we shall succeed, although we shall be working in the right direction. Also there is the question as to the appropriateness of the moods chosen to be expressed. In the true basis of music—pulse, rhythm, progression—we can find the reason of its great power over the emotions, this basis bringing it into intimate union with all the vital manifestations of Nature, and with the ultimate hidden facts of the Universe and Infinitude itself.

London. **Tobias Matthay.**

»Holger Danske«, Oper von Fr. L. Al. Kunzen.

Text von J. Baggesen.

Zur Neuaufführung durch Cäciliaforeningen in Kopenhagen am 19. Februar 1912[1]).

Der Cäcilienverein in Kopenhagen bedeutet für die Geschichte des öffentlichen Musiklebens in Dänemark dasselbe wie etwa der Riedelverein für Leipzig und Deutschland. Wie dieser verdankt auch der Cäcilienverein sein Entstehen der Initiative eines Einzelnen, des damaligen Singmeisters am Theater, Frederik Rung, der auf einer längeren Auslandreise 1838—1840 im vertrauten Umgange mit Baini und Santini ein Bewunderer der alten Kunst geworden war. Das offizielle Gründungsjahr des Vereins ist 1851. § 1 der Statuten setzte als Zweck die vorzugsweise »Pflege der klassischen italienischen Kirchenmusik aus einer älteren Zeit, besonders des 16. und 17. Jahrhunderts« (später umgeändert in »Pflege der klassischen älteren Musik«). Auf die zum 50jährigen Jubiläum von C. Thrane herausgegebene, ungemein reichhaltige Festschrift seien junge Chordirigenten, die beim besten Willen um eine Auswahl älterer Musik in Verlegenheit sind, als auf einen guten Berater (neben der Festschrift des Riedelvereins und den Programmen von E. Bohn) aufmerksam gemacht. Als eine Spezialität des Vereins kann man, wenigstens in dieser Ausdehnung, die gleich nach dem ersten Jahrzehnt beginnende prinzipielle Pflege auch der älteren Opernmusik in konzertmäßiger Aufführung bezeichnen. In den Jahren bis 1880 beschränkt sich dieses auf einige einzelne oder zusammengefaßte Nummern aus Opern wie Piccini's aulidische Iphigenie, Sacchini's »Olympiade«, »Dardanus«, Gluck's »*La contesa dei Numi*«, seit der Übernahme des Vereins durch den Sohn des Gründers, des jetzigen Hofkapellmeisters Rung (1880) kommen vollständige (nur zum Konzertgebrauch etwas gekürzte) Opernaufführungen in Brauch. Thrane verzeichnet so neben Joh. Hartmann's: Fiskerne (1880, Erinnerungsfeier) von Gluck: Paris und Helena, Armide, Orpheus, Alceste; Spontini's Vestalin, Kuhlau's Lulu, Mozart's Idomeneo. Bei der ja andauernd sehr zurückhaltenden Liebe der Theaterintendanzen älteren Opern gegenüber dürfte dieser Brauch auch den größeren deutschen Chorvereinen wohl wenigstens zum Nachdenken empfohlen werden. Als jüngstes Glied rückte in die Kette dieser Opernaufführungen nun am 19. Februar Kunzen's »Holger Danske« ein.

---

1) Die Aufführung wurde direkt veranlaßt durch die Vorarbeiten zu einer größeren Arbeit des Verfassers dieser Zeilen mit dem vorläufigen Titel: »Fr. L. Al. Kunzen als dramatischer Komponist«. Es erscheint wohl angebracht, im Anschluß an die Aufführung des »Holger Danske« schon jetzt die Stellung des Werkes im Aufriß klarzustellen. Von einer ausführlichen Mitteilung der Literatur und Quellen wurde im Hinblick auf die in etwa Jahresfrist erscheinende größere und eingehendere Arbeit abgesehen.

Als die Aufführung bekannt gemacht wurde, frug in einem der allergelesensten Blätter der Kritiker ungefähr: »Und nun will man uns mit Kunzen kommen! Wer ist dieser Kunzen? Man verschone uns usw.« Jedenfalls wird von kundiger Seite versichert: das bisher Bekannteste von Kunzen seien die Kanons, die Kuhlau in wohl als jungenhaft leichtfertig zu bezeichnender Bosheit gegen den älteren Meister verfertigte, den einen auf seine lange Nase, den andern auf seine Abneigung gegen die Cherubini'sche Chromatik. Auch in der dänischen Musikgeschichtschreibung vermißt man eine zuverlässige Würdigung des Komponisten auf Grundlage genauer Kenntnis der Partituren — bei allem unbedingten und uneingeschränkten Lobe, welches die in Betracht kommenden Werke in rein biographischer Hinsicht verdienen. Die ästhetische Würdigung schließt sich in der Hauptsache den Zeitstimmen an, und daß diese für die zeitlose Würdigung eines Meisters sehr häufig irre führen, lehrt ja die Geschichte der überwiegenden Mehrzahl der Komponisten. In *Samfundet for Udgivelse af dansk Musik* Bd. I. ist Kunzen sehr unglücklich mit der Schauspielmusik zu *Gyrithe* vertreten: hier kam, wollte man nicht »Holger Danske« wählen, in erster Linie *Eropolis* in Betracht, demnächst Erick Ejegod. In der Sammlung *Danske Komponister* nimmt C. Thrane (1875) Kuhlau auf, den internationalsten unter den deutschen Komponisten, die am Anfange der musikalischen Entwicklung in Dänemark stehen, — Kunzen nicht. Und doch muß gerade ihm, neben J. A. P. Schulz, auf Grundlage seiner Werke für die Ausprägung eines nationalen Stiles ein großer Anteil zugestanden werden. In welch nahem Verhältnis Weyse zu ihm steht, der dann dem nationalen Empfinden konforme Töne in voller Reinheit anschlug, das erhellt aus fast jeder Nummer von Weyse's Erstlingsoper *Sovedrikken*.

Außer vielen Schauspielmusiken schrieb Kunzen 14 dramatische Werke für die Kopenhagener Bühne (3 für Deutschland geschriebene Singspiele kamen hier nicht zur Aufführung, 1 Werk ist verloren), darunter 2 große Opern und ein »lyrisches Schauspiel«, Eropolis, welches sowohl wegen des ganz beschränkten Raumes, den der Dialog in dem Werke einnimmt, sowie vor allem wegen des Textes und der Musik in ähnlichem Maße wie viele gleichzeitige Werke der französischen opera comique dem Geiste nach der großen Oper zuzurechnen ist (irrtümlich in Aumont und Collin's Statistik unter »Schauspielmusik« gebucht).

Die Geschichte der skandinavischen großen Oper[1]) setzt in Stockholm mit dem Regierungsantritt Gustavs III. ein. Nicht in erster Linie musikalischen Absichten verdankt die große Oper ihr Entstehen, sondern vor allem dem Bestreben des Königs, dem nationalen schwedischen Theater aufzuhelfen, das nach einer kurzen Zeit allgemeiner Beliebtheit mangels jeglicher Unterstützung von seiten Adolf Friedrichs, ebenso wie die Landessprache in die äußerste Verachtung gefallen war. Bald nach seinem Regierungsantritt wohnte Gustav III. einer solchen, übrigens »ganz braven« Vorstellung der Stenborg'schen Truppe bei. Doch machte die schwedische Sprache einen undurchgebildeten und stillosen Eindruck, besonders auf die durch die feine Kultur des französischen Schauspiels unter Adolf Friedrich verwöhnten Ohren. Gustav III. sah ein, daß durch einen bloßen Machtspruch hier nichts geändert werden könne. Kurz entschlossen verfiel er darauf, den Beginn des schwedischen nationalen Theaters mit der großen Oper zu machen, weil, wie der erste Operndirektor Ehrenwärdt in seinem Tagebuch[2]) berichtet, durch die vielen anderen Sinnesvergnügungen der Oper »man sich so nach und nach auch an die Sprache gewöhne, und man durch eine angenehme Musik ihre Rauheit vermindere.« Trotz der natürlich mangels jeglicher Grundlagen ganz außerordentlichen Schwierigkeiten des Unternehmens und trotz der fast komisch anmutenden Verzweiflung seiner Umgebung über die gestellten Aufgaben erreichte der seit seiner Jugend fürs Theater begeisterte Monarch in kürzester Zeit das Ziel. Er

1) Zugrunde gelegt vor allem die betr. Quellenarbeiten von O. Levertin. Cf. auch: T. Norlind: *Svensk musikhistoria*.

2) Herausgegeben 1877 von Montan (Stockholm).

selbst entwarf den Plan zur ersten Oper, *Thetis och Pélée*, und am 18. Jan. 1773 wurde damit unter allgemeinem Beifall die nationale Oper eröffnet. Bis zum Mai konnte diese Oper 20mal gegeben werden. Damit war die große Oper gesichert. Ihr folgten in den ersten Jahren eine Reihe schwedischer Originalopern von dem Hofkapellmeister Uttini, der mit einer italienischen Truppe nach Stockholm gekommen war, und Johnsen, der bei der französischen Truppe gewesen war. Die dritte Oper (25. Nov. 1773) war Gluck's Orpheus. Es folgen (auf Grund von Dahlgren's Statistik) von Gluck: 1778 Iphigenie in Aulis, 1781 Alceste, 1783 Iphigenie auf Tauris, 1788 Armide (sämtlich mit sehr hohen Aufführungsziffern) und von Piccini: Roland 1781 und Atys 1784. Damit tritt Stockholm als einzige Bühne dieser Zeit in der prinzipiellen Gluckpflege an die Seite von Wien und Paris, und der Zusammenhang Gluck's mit den in Stockholm geschaffenen großen Opern steht damit statistisch fest. Das musikalische Verhältnis darzulegen sei einer besonderen Arbeit vorbehalten.

Im Hinblick auf die Kopenhagener Oper interessiert nur dieses Verhältnis in Beziehung auf Naumann. Schon Meißner in seiner Biographie Naumann's weist auf den Unterschied zwischen seinen Stockholmer Werken und den bisher geschaffenen hin. Gluck'sche Einflüsse lassen sich denn auch in seinen Stockholmer Opern Amphion, Cora, dem Kopenhagener Orpheus[1]) in wachsendem Maße nachweisen (Ouvertüren, Rezitativ), ja der Orpheus mutet durch lange Strecken geradezu wie ein Abklatsch des Gluck'schen an. Die Anregungen zu diesem Kurswechsel scheinen durchaus von Gustav III. und seinen Dichtern ausgegangen zu sein. Naumann bezeugt selber, wie unendlich vieles er dem Rate Gustavs III. zu danken habe, seiner Deklamation, seinem Gespräche überhaupt[2]). Ja, er scheint sogar in seinem vorwiegenden Musikertum, das nach italienischer Auffassung den Schwerpunkt der Opern in den Arien sah, in erheblichem Gegensatz zu den Dichtern des Kreises gestanden zu haben und sich nur widerwillig mit fortziehen haben lassen. Ein Brief von Kellgren (dem Dichter des Gustav Wasa) an den Regierungsrat Zibet vom August 1782 bezeugt dies[3]).

Durch die Person Naumann's hängen die sich nur auf ein paar Werke erstreckenden Versuche in Kopenhagen, die große Oper einzubürgern, mit der Stockholmer Oper zusammen. Nachdem schon in der Mitte der 50er Jahre Versuche zur Errichtung eines dänischen Singspiels gemacht waren[4]), die aus Mangel an ge-

1) Gustav Wasa konnte noch nicht eingesehen werden.

2) Meißner: Naumann II, 22.

3) Gedruckt in *Ny Illustrerad Tidning*, Stockholm 1875, S. 325. Da der Brief wohl in Deutschland schwer zugänglich ist, seien hier einige der allgemeinen interessantesten Sätze [in Übersetzung: Orig. schwed.] wiedergegeben: Naumann hat von Kürzungen im Gustav Wasa gesprochen. In diesem Falle tue ich wie Adlerbeth [der Dichter von Amphion und Cora] und reise mit direkter Post nach Lappmarken. Weshalb schelten unsere Komponisten beständig gegen die Länge der Rezitative? Gleichwohl sind sie es, die das Interessanteste für den Leser sind; . . . die Arien sind selten etwas anderes als ein einziger auf 100 Seiten umgewendeter, ausgedehnter und abgeschwächter Gedanke . . . Wenn das Rezitativ gut geschrieben ist, das heißt, wenn nichts für den Leser parasitisch und überflüssig ist, . . . so kann auch nichts weggenommen werden, ohne den Zusammenhang zu durchbrechen oder das Interesse zu schwächen. Aber was fragen unsere Komponisten nach Zusammenhang und Interesse! Sie ahnen nicht, daß eine Oper eine Tragödie sein kann: sie verstehen nicht ein Rezitativ zu setzen; sie verstehen nicht zu exprimieren; denn sie verstehen nur zwitschern und trillern zu lassen. Sie wissen nicht, wie sie schnell genug von einer Arie zu der andern sollen kommen können: comme des pauvres navigateurs qui se sauvent de planche en planche. Alceste und die Iphigenien haben recht lange Rezitative; aber ich habe niemals den guten Geschmack darüber klagen hören. Gluck verstand Musik für die Seele und für das Herz zu setzen; seine Mitbrüder bleiben beim Ohre stehen«.

4) Für dieses und das Folgende (zugrunde gelegt u. a. Overskon, Petersen Rönning usw.) die große Holgerfeideliteratur vollständig zusammengestellt bei L. Bobé: *Fr. Brun* (1910), S. 331.

nügenden Sängern wieder aufgegeben wurden, bekam seit 1770 ein dänisches Singspiel Heimatsrecht auf dem Kopenhagener Theater. Neben Werken heimischer Komponisten bilden seit 1773/74 vorzugsweise französische Singspiele (in Übersetzung) das Repertoir. Ein einziger Versuch der großen Oper: Salieri's Armida in dänischer Sprache, mißlang wegen der unzulänglichen Ausführung. Schon 1778, als Naumann sich in Stockholm befand, hatte man ihn nach Kopenhagen zu ziehen versucht; aus Rücksicht auf Gustav III. schlug er aus. 1784 wurden die Anträge wiederholt. Sie führten schließlich dazu, daß Naumann auf ein halbes Jahr von Dresden Urlaub bekam, um dem Ruf nach Kopenhagen Folge zu leisten, zur Reorganisation der Kapelle, mit dem ausgesprochenen Zweck, die große Oper zu ermöglichen. Die Werke, die nun hier die kurze Geschichte der großen Oper repräsentieren, sind: 1786/87 Naumann's Orpheus; 1787/88 Cora; 1788/89 Schulz' Aline und dann gegen Schluß der Saison Kunzen's »Holger Danske«. Die sogenannte »*Holgerfeide*« machte der glücklich begonnenen Entwicklung ein Ende. Schon nach dem Orpheus hatte in der Kritik eine Bewegung gegen die große Oper eingesetzt; ihr Wortführer war K. L. Rahbeck. Der große Erfolg von Aline machte die Kritik des weiteren außerordentlich gereizt. Man warf der großen Oper vor, daß sie das Schauspiel über Gebühr zurückdränge, übermäßig kostspielig sei, die Sitten verderbe, und überhaupt als Kunstart den tiefsten Rang einnähme, der bloßen Sinnenlust diene usw. Nun kam nach 2 Monaten Aline, in derselben Saison, noch eine andere große Oper, Kunzen's Holger. Bisher war der Streit, wie auch jetzt zu Beginn, überwiegend sachlich geführt worden. Durch eine wohl etwas übereilte Flucht in die Öffentlichkeit Baggesen's, des Dichters des Holger, nahm die Kontroverse nun aber zwischen ihm und Rahbeck eine scharf persönliche Form an. Ferner kam hinzu, daß einige unvorsichtige Äußerungen Freund Cramer's in seiner Übersetzung des »Holger Danske« Heiberg's Parodie »*Holger Tyske*« veranlaßt hatten. Durch eine maßlos im Ausdruck überspannte Antwort auf diese Parodie von der Freundin Baggesen's, Fr. Brun, schloß sich an den Opernstreit nun noch eine Deutschenfehde, deren Wurzeln ebenfalls schon länger zurücklagen, in einer wohl nicht ganz unberechtigten, zunehmenden Verärgerung der eingeborenen Dänen über die Bevorzugung der Deutschen bei der Besetzung der höheren Ämter. Bei Baggesen's vertrautem Umgange mit den vornehmen deutschen Adelskreisen in Kopenhagen sind die Rückwirkungen auf die Oper klar. Nach sechs Aufführungen mußte die Oper, die anfangs außerordentlichen Beifall gefunden hatte, vom Spielplan genommen werden. Man hoffte, sie in der nächsten Saison wieder aufnehmen zu können. Doch inzwischen hatte die Fehde immer weitere Kreise gezogen, auch Baggesen hatte seine, wenn auch recht unberufenen Verteidiger gefunden, so daß man es nicht wagen konnte, das Stück, das so erbitterte Kämpfe veranlaßt hatte und noch veranlaßte, wieder auf den Spielplan zu setzen. Bezeichnend für die Einschätzung der ästhetischen Maßstäbe in diesem Opernstreit ist, daß von der Musik allüberall, außer einigen lobenden Stimmen, gar nicht die Rede ist. Im Frühjahr und Sommer begaben sich Baggesen und Kunzen außer Landes. Damit endet die äußere Geschichte des Werkes. Auch die deutschen Opernstatistiken enthalten keine Aufführungen. Reichardt ließ während des Aufenthalts Kunzen's in Berlin etwas von der Absicht einer Aufführung verlauten. In Frankfurt wird Kunzen als der Komponist des »Holger Danske oder Oberon« in einer Zeitungsnotiz eingeführt. Dort hatte aber schon — Wranitzky's »Oberon« festen Fuß gefaßt. Für eine große deutsche Oper — zum Gebrauche in Deutschland übersetzte ja Cramer das Werk — war an den deutschen Bühnen, etwa mit Ausnahme Münchens, besonders nach dem Erfolge und der Stärkung des Singspiels durch die Mozart'schen Werke, kein Platz. Einzig im Klavierauszuge scheint das Werk, nach den Bibliotheksbeständen, eine weite Verbreitung gefunden zu haben.

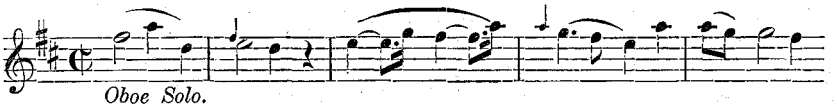
Ein Studium des »Holger Danske« läßt es aufs höchste bedauerlich finden, daß eine nichtorientierte und verständnislose Kritik hier den Beginn einer Entwicklung vernichtet hat, die Kopenhagen in der großen Oper Deutschland hätte um Jahrzehnte vorausbringen können. Bei all den Versprechungen und Keimen, die neben

allem Reifen dieses Werk enthält, ist das, was aus einer weiteren Zusammenarbeit Baggesen-Kunzen noch hätte entstehen können, kaum zu überschätzen. Nun blieb es, wie in Deutschland bei Schweizer und Holzbauer, beim Versuch. — Da ist zunächst der von der damaligen Kritik so arg geschmähte und zersauste Text. In Einzelheiten wohl angreifbar, ist ihm in seiner Gesamthaltung und Gesamtdisposition unter den Operntexten der Zeit doch ein ganz hoher Rang anzuweisen. Inwieweit Kunzen vielleicht Anteil an der Gestaltung des Textes zukommt, läßt sich dokumentarisch weder aus Baggesen's Tagebüchern noch Briefen nachweisen. Fest steht nur, daß Baggesen anfänglich (nach Orpheus und Euridice) ebenfalls zu den Operngegnern gehörte, und daß er erst durch den Umgang mit Kunzen den Plan zu einer lyrischen Trilogie faßte. Kunzen hatte ja während seiner Kieler Jahre (1781—1784) im vertrautesten musikalischen Verkehr mit einem der frühesten und jedenfalls leidenschaftlichsten öffentlichen deutschen Fürsprecher der Gluck'schen Reformen, Carl Fr. Cramer, gestanden. Da unsere Oper nun durchaus den Forderungen entspricht, die Cramer immer und immer wieder gestellt hatte[1]), ist der Einfluß Kunzen's sehr wahrscheinlich.

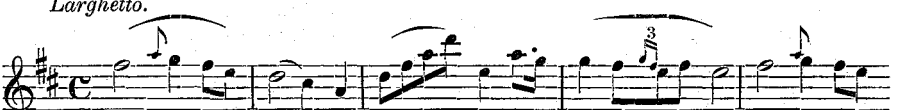
Der Text ist vollständig Wieland's Oberon entnommen: an die Stelle Hüons ist nur der Name Holger Danske gesetzt. Der ersten Forderung eines Musikdramas, die Begebenheiten in Handlungen und Bildern, nicht durch Dialoge und Erzählungen zu entwickeln, wird hier in einer sehr hoch zu stellenden Weise genügt. Das die Handlung beherrschende Motiv Oberon—Titania wird in einfach-großer Weise so klar wie möglich herausgearbeitet, indem an die Spitze des ersten Aktes eine große Soloszene Oberons, an die Spitze des letzten eine solche Titanias gestellt wird. Und auch die andere Handlung ist bis auf das bei der Umformung des Epos nur eben Letztmögliche vereinfacht und wird, den Hauptsachen nach, in gutdisponierter Folge durchaus szenisch vorgeführt (bemerkenswert, daß Baggesen es unterläßt, nach italienischer Weise als Gegenbild auch noch dem Diener Kerasmin eine Liebste beizugesellen).

Wie Tanz und Chor in die Oper eingeführt sind, das ist wohl durchaus auf das Konto des Musikers zu setzen. Seine Leistung auch im übrigen sei nun noch kurz skizziert. Der äußere Zusammenhang von Kunzen mit Gluck und Naumann ist klargelegt. Aus dem Verkehr mit Cramer läßt sich noch äußerlich die Bekanntschaft mit dem ersten Gluckschüler Salieri, mit Hasse (Soliman) und Leo nachweisen. Der Zusammenhang mit J. A. P. Schulz steht ja fest. Es ist bezeichnend für die künstlerische Gesundheit des jungen Komponisten, daß er aus allen diesen Anregungen unbekümmert aufnahm, was er gerade brauchen konnte: für Reminiszenzenjägerei bietet der »Holger Danske« ein gutes Revier. Wie der junge Künstler im Gefühl seiner Eigenpersönlichkeit im Rechte war, das sei wenigstens an einem Beispiele illustriert:

Naumann, Cora, Ouvertüre 2. Satz:
Andante.



Kunzen, Holger Danske, Ouverture 2. Satz:
Larghetto.



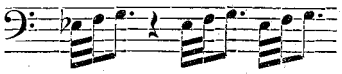
1) Gut zusammengestellt bei L. Krähe: C. Fr. Cramer (Palästra XLIV), S. 196, 199—202.

Das ist, rein äußerlich betrachtet, eine fast wörtliche Übereinstimmung; aber in welche ganz andere Atmosphäre hat Kunzen das etwas spießbürgerliche Thema Naumann's erhoben. Und vergleicht man dann noch die Begleitstimmen, und ferner vor allem den weiteren Verlauf, wie große Bogen Kunzen da spannt, wie kurzatmig dagegen Naumann ist, so bleibt auch in diesem eklatanten Falle von einer Reminiszenz nicht mehr übrig als die zufällige Veranlassung zur Entstehung dieser eigenen Melodie. Und dasselbe Verhältnis trifft durchweg in ähnlichen Fällen des Werkes zu. (Zum Vergleich sei wenigstens noch hingewiesen auf Kunzen's Akt 1 Szene 1 und Gluck's Orpheus an selber Stelle). — Und so, wie es in rein melodischer Beziehung steht, so verhält es sich auch mit all den eigenen Ideen und Methoden, an denen dieses Werk so reich ist, wie nur ganz wenige.

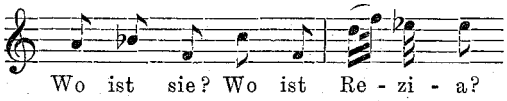
Da ist gleich die Ouvertüre. Auch hier ist wieder Naumann mit seiner Cora die Hauptanregung. Schon im Amphion hatte sich Naumann das von Gluck in Paris und Helena gegebene Beispiel, am Schlusse der Oper auf die Ouvertüre zurückzukommen, in gleicher Weise zunutze gemacht. In der Cora geht er einen bedeutsamen Schritt weiter: abgesehen von der gleichen Verwendung des freudigen Teils des letzten Satzes der Ouvertüre am Schlusse der Oper, bringt er den ganzen zweiten Satz der Ouverture und Teile des dritten zu Beginn des zweiten Aktes wieder, der dramatisch bedeutendsten und eingreifendsten Szene des Stückes. Von dieser Ouvertüre zu der Kunzen'schen ist rein äußerlich nur ein Schritt. Der Idee nach aber trennt sie ein bedeutender Abstand. Um es kurz zu sagen: für Naumann ist es eine rein musikalisch interessante Neuerung (wie der vorgesetzte neapolitanisch-konventionelle erste Satz des weiteren bezeugt). Es ist die Mattheit des Ausdrucks, die ohne vorherige Kenntnis dessen, was diese Töne später in dem die Komposition beträchtlich überragenden Gedichte zu bedeuten haben, die Ouvertüre als seelische Vorbereitung im Gluck'schen Sinne nicht erscheinen lassen. Da hatte Gluck in den Ouvertüren seiner Reformopern doch auch ohne dieses äußerliche Mittel ganz andere seelische Abbilder der Gesamtidee des Dramas gegeben. Beides zu vereinigen, das ist die Bedeutung der Kunzen'schen Ouvertüre. Sämtliche Motive sind der Oper entnommen, aber durch die Intensität und Prägnanz ihres Ausdrucks geben sie nicht nur Szenen aus dem Drama, deren motivisches Wiedererkennen eine rein verstandesgemäße Freude wäre, sondern ein seelisch direkt verständliches, vorausspiegelndes Abbild des ethischen Grundgehalts der Handlung.

Man kann, dem wesentlichsten Inhalt und Forschritt nach, die Geschichte der Oper seit dem Ende des 18. Jahrhunderts als die Geschichte des Leitmotivs bezeichnen, oder, um dies mit weniger Beiklängen auszudrücken, als das Bestreben, von der Opernsuite zu einer musikalischen Geschlossenheit auch im musikalischen Teil zu gelangen. In der älteren Operngeschichte im Prinzip vorhanden, war der Gebrauch, auf bedeutsame Themen immer wieder zurückzukommen, jedenfalls nach Scarlatti vollkommen verloren gegangen. Er mußte von Gluck neu gefunden werden in dem durchgehenden Verfahren, ganze Szenen und Akte in sich durch die Wiederkehr gleicher Chöre zu einer häufig, wie in den gewaltigen Chorscenen der Alceste, gigantischen Einheit zusammenschließen. Einen Schritt weiter geht Kunzen in seinem Holger. Er gibt Oberon einen Chor bei, der ihn jedesmal bei seinem Ringreifen in die Menschenwelt begleitet und in allen Akten, sowie am Schluß, verschiedene Male wiederkehrt. Da nun Oberon der Träger der durchgehenden Hauptidee ist, kann hier von einem Leitmotiv für die ganze Oper im eigentlichsten und modernsten Verstande gesprochen werden. Und in dieser Anwendung steht Kunzen zeitlich nach beiden Seiten für lange wohl ganz vereinzelt.

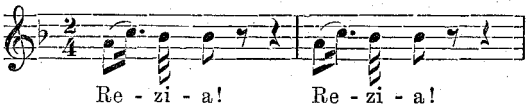
Der Gebrauch des Leitmotivs für einzelne Gedankenbeziehungen lag am Ende des 18. Jahrhunderts ja in der Luft. Für Seydelmann und Jomelli sind die (wenigen) Beispiele jüngst im einzelnen nachgewiesen. Aus dem Kopenhagener Kreise seien folgende Beispiele beigetragen. Nachdem in Naumann's Orpheus der Priester die Unterweltsfahrts angeraten hat, sagt Orpheus: »Schon tönt vor meinem Ohre der Cerberus« nnd dazu erklingt im Basse:

 (cf. Gluck.)

welches Motiv nachher in der Unterweltsszene eine hervortretende Rolle spielt. An das bekannte Beispiel in Scarlatti's Rosaura gemahnt dieses in Schulz' Aline: Akt II erscheint Aline dem St. Phar als einfaches Hirtenmädchen mit wiegendem, so ganz schulzischem, tändelndem Motiv. Nachdem sie ihm entschwunden, gedenkt er (Akt III) voll Sehnsucht dieser Szene, und dazu ertönt, vom Rezitativ unterbrochen, wieder dieses ländliche Tändelthema. In noch weitergehendem Maße (wie eine fixe Idee) macht Kunzen in ähnlichem Sinne hiervon Gebrauch im Erik Ejegod (1798) im zweiten Akte. Im Holger Danske ist das einschlagende Beispiel dieses: Beim Eintreten in das Gemach der Almansaris, die ihn zur Treulosigkeit verleiten will, fragt Holger:



Und wie er im Kerker ist, beginnt seine Kavatine:



Neben dem Chor ist die Art, wie der Tanz verwendet wird, durchaus neu und weist dem Werke einen besonderen Platz an. Die von Cramer geforderte innere Verbindung mit der Handlung war ja durch das Motiv des Zauberhornes, auf dessen Getön hin »jeder Schurke« tanzen müsse, gegeben und berührt sich darin ja mit gar manchem Werk der unmittelbar folgenden Periode im Singspiel. Das Bemerkenswerte aber ist die musikalische Behandlung. Das Werk enthält drei Tanzszenen. Das Bedeutsame an allen dreien ist, daß sie musikalisch nicht einfach aus einer Reihe locker aneinander gefügter Sätze bestehen, sondern daß sie dramatisch auf einen Höhepunkt, den der völligen Erschöpfung der Tanzenden, zugetrieben werden, in sich immer mehr beschleunigendem Tempo, aber — bei gleichbleibendem Satz- und Motivmateriale. Und das Außerordentliche ist, daß trotz der dreimaligen Anwendung dieses selben dramatischen Mittels das musikalische Interesse beim zweiten und dritten Male nicht im mindesten abgeschwächt wird. Das wird dadurch erreicht, daß alle drei Male durchaus verschiedene musikalisch-technische Mittel zur Hervorbringung der Steigerung angewandt werden. Betrachtet sei nur das Verhältnis des schließlichen Prestissimosatzes zu dem ursprünglichen, dem er den Hauptkonturen nach durchaus entspricht. Da ist im ersten Akt im Prestoteile das Verkürzen der einzelnen Periodenglieder des ursprünglichen Satzes um ein oder zwei Takte angewandt: über Hals und Kopf geht es weiter; in der Tanzszene des zweiten Aktes das Einfügen neuer und überraschender Modulationen; in der letzten, nach anfänglich gleichem Beginn eine durchaus freie Fortsetzung auf Grundlage eines gleichbleibenden, rhythmischen Motivs, sich in den Violinen sowie im begleitenden Gesange Kerasmins immer wilder und übermütiger gebärdend. Die Instrumentation trägt natürlich stets das ihrige bei. Die ausgeführteste Tanzszene ist die zweite. In großen Umrissen liegt die Rondoform *a—b—a—b—a* (Presto) zugrunde, aber mit so viel freien Einschiebungen gesanglicher und instrumentaler Art, daß hier von einer ganz frei entwickelten Ballettszene gesprochen werden muß, zu der in dieser Bogenspannung in der Formgebung aus der ältern Literatur wohl schwerlich ein Gegenbeispiel beigebracht werden kann.

Nordische Töne werden, zum erstenmal wohl in der Literatur, in Kerasmins Ballade im ersten Akte angeschlagen. Technisch beruht das Kolorit auf dem

schwer-wuchtigen Rhythmus, der so unbekümmert um neuere Tonalität fortschreitenden Intervallfolge und der ihr folgenden Harmonie (der unmittelbare Wechsel von Moll und der parallelen Durtonart [cf. Grieg: Klavierkonzert]). Unterstützt wird die Stimmung noch durch die Instrumentation (Streicher ohne Violinen, Viola melodieführend und ausfüllend). Ein anderes technisches Verfahren weist auf Löwe hin, an den die Ballade auch im ganzen Charakter gemahnt: das ist die Kunst, dieselbe Melodie für verschiedene (hier für alle) Strophen beizubehalten, und sie doch nur durch kleine Umbiegungen und Änderungen der einzelnen Strophe auch inhaltlich im einzelnen anzupassen.

In den großen Soloszenen ist in der Methode das Vorbild Gluck's unverkennbar. Es zeigt sich im genauen Eingehen und dem genauen Anschluß an das Wort des Textes und dem durchaus strengen Vermeiden bloßer Musiziererei. Wie bei Gluck ist auch hier im Rezitativ das Orchester immer bereit und auf dem Sprunge, den Worten und der Situation Nachdruck zu verleihen durch kleine Exklamationen, kleine ariose Ergüsse. Und wie Gluck je nach Situation sich der verschiedensten Formen bedient, so auch hier. Die große Soloscene Oberons im ersten Akt läuft auf ein zweiteiliges heftig bewegtes Lied aus; der Soloszene Rezias folgt eine Bravourarie und nach der großen Soloszene Titanias wird ein Strophenlied Berliner Schule angestimmt. Die dramatische Wahrheit in der Entwicklung des außerordentlich beweglichen Akkompagnato bewirkt es, daß dies nicht stillos wirkt. Von dem unendlich viel Eignem und Selbständigem im Ausdruck und der Technik, das sich auch in diesen Soloszenen überall verfolgen läßt, seien wegen ihres psychologischen Realismus, für dessen Prägnanz sich in der Zeit nur annähernde Gegenbeispiele finden lassen, besonders hervorgehoben die Schwüle und das Stockende, Atembeklemmende vor der großen Verführungsszene der Almansaris, dann auch die große Verführungsszene selber, die Wahnsinn-, Verzweiflungsszenen der Almansaris, das Aufschrecken und Wiedereinschlummern, die Vision in der Schlummerszene der Rezia. Der Vergleich im Ausdruck der Soloszene Oberons und der Titanias zeigt, über welch grundverschiedenen Ausdruck für dieselbe Stimmung verlangender Liebessehnsucht der Komponist verfügt, je nach der Person: dort der schwärmerische, jünglingshaft weiche Oberon, hier das göttliche, impulsive, fast dämonische Weib.

Auf die vielen zeit- und historielosen Schönheiten, die das Werk im einzelnen enthält, einzugehen, ist hier nicht der Ort, ist ja auch ohne reichliche Beigabe von Musikbeispielen müßig. Die Bedeutung der Aufführung konnte aber dazu nötigen, auf Geschichte und Wesen dieses künstlerisch wie historisch bedeutsamen Werkes, wenigstens in den Hauptzügen einzugehen. Denn die Aufführung hat die volle Lebensfähigkeit des Werkes in der Praxis erwiesen. Möge nun auch bald der Versuch einer Bühnenaufführung folgen, nicht nur in Dänemark, sondern auch in Deutschland, dem der Komponist durch Geburt, der Dichter zu einem guten Teil durch Bildung und Neigung angehört [die Cramer'sche Übersetzung ist durchaus abzulehnen]. Gerade aus textlichen Gründen gibt es ja nicht viele lebensfähige Opern der ältern Zeit. Hier liegt ein vorzüglicher Text und eine in vielem geniale Musik vor, die nur in wenigem veraltet, in der Hauptsache noch durchaus lebensvolle Frische besitzt. — Für die Kopenhagener Aufführung gebührt Herrn Hofkapellmeister Rung wegen der Lust und der Frische, mit der er sich des Werkes seines Vorgängers angenommen hat, ein Bravo! Seinem Korrepetieren schuldeten die Sänger auch die durchaus freie und [jedenfalls für dieses Werk] stilgerechte Behandlung des Rezitativs. Die Gesangpartien waren in den Händen allerbester Kräfte. Und — die Blätterkritik: »man var helt forbavset«.

Kopenhagen. **C. A. Martienßen.**

The London "Philharmonic" Centenary.

The 1st January, 1791, is memorable in the annals of music; on that day Haydn landed at Dover, and proceeded direct to London, having with him six Symphonies, composed expressly for performance in the Hanover Square Rooms, at concerts given by the distinguished violinist, Salomon. The first Symphony concert took place on the 11th March, with an orchestra of thirty-five performers, directed by Haydn, who presided at the pianoforte. So successful were these concerts that the composer remained in London eighteen months, and was induced to return in 1794, to bring to a hearing another set of six Symphonies, also composed expressly for Salomon's concerts; these performances were repeated at intervals, under Haydn's direction, until the 1st June, 1795, his last public appearance in England. Salomon continued giving orchestral concerts with Haydn's Symphonies in the programme until 1799, when the venture appears to have failed financially.

Doubtless the recollection of the intellectual enjoyment afforded by these concerts induced a few eminent musicians to bestir themselves in order to establish a permanent orchestra in London; the outcome of their enthusiastic efforts was the foundation of the "Philharmonic Society". The avowed object of the founders, amongst whom were Cramer, Clementi, Salomon, Bishop, Shield, Smart, Attwood and Horsley, was to promote the cultivation of instrumental, especially orchestral, music. The Society's first concert took place in the Argyll Rooms, Regent Street, on the 8th March, 1813, on which occasion Salomon most worthily occupied the post of leader. The Members of the Society, limited to thirty, and the Associates (not limited), paid an annual subscription of three guineas each. As might be expected, the Members and Associates included the most distinguished professional musicians of the time. The programme of the first concert above-named is worthy of quotation and comparison with the programmes of the present and recent seasons:—

Part I.

Overture to Anacreon	Cherubini
Quartetto, two Violins, Viola and Violoncello, Messrs. F. Cramer, Moralt, Sherrington, and Lindley	Mozart
Quartetto & Chorus, Nell' orror, Mrs. Moralt, Messrs. Hawes, P. A. Corri, and Kellner	Sacchini
Serenade, Wind Instruments, Messrs. Mahon, Oliver, Holmes, Tully, and the Petrides	Mozart
Symphony	Beethoven

Part II.

Symphony	Haydn
Chorus, Placido e' il mar, Mrs. Moralt, Miss Hughes, Messrs. P. A. Corri, C. Smith &c.	Mozart
Quintetto, two Violins, Viola, and two Violoncellos, Messrs. Salomon, Cudmore, Sherrington, Lindley, and C. Ashley	Boccherini
Chaconne, Jomelle, and March	Haydn.

In its early days the Philharmonic Society very judiciously included much instrumental music which is now classed as chamber music; at that time there was no other means for bringing such compositions under public notice,

but when "Classical Chamber Concerts" became a recognised part of the London musical season, the Directors restricted their programmes to works requiring the aid of the general orchestra. At the first concert Clementi presided at the pianoforte; it was the curious custom of the time to divide the responsibility of conductorship between the leading violinist and pianist —the former being expected, by occasionally marking time with his bow, to keep the orchestra together in rhythmical accent, while the pianist's duty was to correct mistakes or supply accidental omissions in the performance. The result sometimes produced unseemly altercation and dispute; this defective arrangement continued till 1820, when it was set aside and the sole conductorship entrusted to the competent hands of Spohr.

Space does not permit extended reference to the programmes of the successive concerts of the Society. Symphonies by Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi, Romberg, Ries, Woelfl, and others, were frequently performed. In 1814 the Society paid £200 to Cherubini for a new Symphony, Overture, and other compositions, which were conducted by the composer himself. In the same year three MS. Overtures were purchased from Beethoven. In 1820 Spohr made his first appearance in England at the Philharmonic Society, played his "Dramatic" Concerto, and conducted his Symphony No. 2. In this year further commissions for compositions were given to Beethoven. The year 1825 is memorable for the first performance in England of Beethoven's 9th Symphony. This work was described in the programme as "composed expressly for this Society". The MS. of the Symphony, with the title-page and other details, in Beethoven's autograph, is one of the treasures of the Philharmonic library. In 1826 Weber came to London and made his first appearance in public at the Philharmonic Society, where he conducted the third concert of the season (April 3). The programme included four of his compositions, the tenor scena and Overture from "Der Freyschütz", the "Euryanthe" Overture, and a scena, "La dolce speranza".

In 1827 the Society, in generous sympathy with the suffering Beethoven, unanimously resolved "that the sum of one hundred pounds be sent, through the hands of M. Moscheles, to some confidential friend of Beethoven, to be applied to his comforts and necessities during his illness". The money was immediately remitted and its receipt acknowledged by Beethoven in a touching letter addressed to Moscheles, in which he expresses an intention to show his gratitude by composing "a new Symphony for the Society". Alas! eight days after the date of his letter his earthly career was closed. In the same year Liszt made his first appearance, playing the B minor Concerto by Hummel. In 1829 Mendelssohn arrived in London and conducted his C minor Symphony at the Society's seventh concert of the season. In an interesting letter, written subsequently, he speaks of the "brilliant execution of the orchestra", and as a mark of gratitude asks permission to dedicate the Symphony to the Philharmonic Society. In 1830 the Argyll Rooms were destroyed by fire; much valuable property was burnt, but the library of the Philharmonic Society was fortunately saved, thanks to the personal exertions of several eminent musicians. The concerts of the Society were subsequently given in the Concert Room of the Opera House until 1833, when they were removed to the Hanover Square Rooms. The records of the Society for some years are full of interesting references to Mendelssohn and his pleasurable and frequent association with the Society in the several capacities of

composer, conductor, and pianist. The year 1835 saw the first appearance of Sterndale Bennett, then nineteen years of age and a student at the Royal Academy of Music; he played his own Concerto in E flat. In the following year he produced and performed his Concerto in C minor. In 1837 the Society again performed Beethoven's 9th Symphony, twelve years after its first performance. Doubtless during the years which had elapsed performers and audience had become better educated, and prepared to appreciate its beauties and supreme excellence. Sterndale Bennett's Overture, "The Naiades", was also played in this season's concerts. In 1839 MS. Overtures by Bennett, "The Wood Nymphs", and "Parisina", were played, and Mario sang, it being his first appearance in England. In 1842 Mendelssohn again appeared as conductor and pianist. In 1844 Joachim performed Beethoven's Concerto, and Mendelssohn conducted five concerts. In 1846 Costa was appointed permanent conductor, and continued to hold that office till 1854. In 1847 Mendelssohn conducted and played at the fourth concert; the programme included his Symphony in A minor, and music to "A Midsummer Night's Dream"; also Beethoven's Concerto in G, in which Mendelssohn performed the pianoforte part; it was his last appearance in England. In 1853 a Symphony by Gade was first performed, and Berlioz conducted his Symphony, "Harold in Italy", and an air from the "Flight into Egypt", also a selection from "Benvenuto Cellini". In 1855, Costa having resigned the conductorship, the Directors offered the appointment to Wagner, who presided over the concerts of the season, introducing a selection from "Lohengrin" at one and the Overture to "Tannhäuser" at another. In the autumn of the same year Sterndale Bennett was appointed conductor; he commenced his duties in 1856 and was re-elected annually until 1866. The first year of his appointment is notable for the introduction to English audiences of Schumann's "Paradise and Peri", the "Don Carlos" Overture by Macfarren, the "Antony and Cleopatra" Overture by Potter, and the "Seventeen Variations Sérieuses" by Mendelssohn; also of Madame Schumann, Arabella Goddard, and Jenny Lind. In 1862 the Society commemorated its 50th year by a Jubilee Concert, and it was deemed necessary on that occasion, in consequence of the numerous demands for admission, to transfer the performance from Hanover Square Rooms to the larger arena of St. James's Hall. In 1866 Sterndale Bennett resigned the post of conductor, and in the following year was succeeded by W. G. Cusins, who held the appointment until 1883. In 1869 it was found that the Hanover Square Rooms did not afford sufficient accommodation for either orchestra or audience; the Directors therefore determined on moving to St. James's Hall. This step was doubtless a matter of regret to some who had been privileged to attend the magnificent concerts given by the Philharmonic Society in Hanover Square Rooms for a period of thirty-six years; but it frequently happens that in order to perform modern compositions in a thoroughly efficient manner, some ninety instrumentalists are engaged, a great departure from Haydn's orchestra, previously mentioned as consisting of thirty-five performers. The Concerts since 1894 have been given in the Queen's Hall.

A short extract from "The Times" of the 17th July, 1862, written by its musical critic the late J. W. Davison, will be read with interest:—

"Since its institution, in 1813, the Philharmonic Society has, to use a homely phrase, seen various 'ups and downs'. Nevertheless, even in its darkest and most

threatening periods, it has never once departed from the high standard which it set itself from the beginning, never once by lowering that standard endeavoured pusillanimously to minister to a taste less scrupulous and refined than that to which it made its first appeal, and to which it is indebted for a world-wide celebrity. Thus, it has never forfeited the good opinion of those who actually constitute the tribunal which in this country adjudges the real position of the musical art, and who have invariably rallied round the 'Philharmonic' in its moments of temporary trial. Amid all kinds of well intended, however bigoted, opposition, the Society has submitted to reform after reform, and preserved its moral equilibrium, a sign that its constitution is of the strongest and the healthiest".

The Society is this season celebrating its centenary year.

London. **W. H. Cummings.**

London Notes.

The system of sending orchestras on tour has been common in the United States; cf. *Z.* XIII, 103, Dec. 1911. At *Z.* XIII, 144, Jan. 1912 was described a great overseas choral tour from this country. Now a somewhat similar orchestral tour. In May 1903, forty-five members of Henry Wood's "Queen's Hall Orchestra" (founded 1894) seceded therefrom. The reason given was that they were asked to surrender, without sufficient compensatory rise in pay, the old-established privilege of sending occasional "deputies". The seceders included the leader (Arthur W. Payne) and most of the wind and percussion. Whatever the accurate reasons, the resultant movement was cooperative. Along with 35 who had previously left the Queen's Hall Orchestra, and 21 others, the above-named formed a self-managing orchestra of 101, the "*London Symphony Orchestra*", on the pattern of the Berlin Philharmonic. This voluntary combination has some of the finest personnel in Europe, and is the only English institution of its kind. They engage conductors as they please for different concerts or from time to time. The Managing Director is the horn-player Thomas R. Busby; concert-agent. L. G. Sharpe, 61 Regent Street, London. On 28th. March 1912, the entire orchestra sailed by the White Star line for New York, to make a tour under Arthur Nikisch, with 31 concerts in 21 towns of the United States and Canada. The chief towns in order are New York, Philadelphia, Boston, Washington, Chicago, St. Louis, Toronto, Montreal. It is the first venture of the kind from this country. The value of the instruments carried is about £ 6,000. Among the violin names are Amati, Carcassi, Giuliani, Guadagnini, Guarneri, Pressenda, Rocca, Testore. Among the viola and violoncello names are Amati, Forster, Grancino, Guadagnini, Landolfi, Marconcini, Panormo, Vuillaume. Among the double bass names are Budiani (Rodiani), Kennedy, Maggini, Testore. A new set of brass has been made by Hawkes. On his return, Nikisch conducts the next London Philharmonic concert, on 23rd. May 1912.

Other necessary conditions, such as skilful work, concinnity, appropriateness, etc., having been satisfied, the ultimate test of the vitality and true worth of any musical work must be whether it is in its essence imitative or creative. The aesthetic laws which govern men's judgments in the last resort, as shown either in history or by personal experience, leave no doubt about this, and musicians among themselves are tacitly agreed upon it. Yet,

speaking for this country at any rate, it is the rarest thing for contemporary written criticism to say anything about the matter in assessing new works. Original power, by some called genius, does more or less force its way to the surface, like a lily through water-weeds; but it is the inarticulate consensus of public opinion which helps it to do so, much more than current literature. Even when an original composer's reputation as such has become assured, contemporary criticism still minimizes the distinction in a way irritating to those who go to the heart of things, and see a chasm lying between the meeds due to the imitative and the creative. If there was a Beethoven living among us, and his works and those of Jones appeared in the same programme, it is certain that exactly the same music-reporting phrases would be allotted to Jones and to Beethoven. In short the distinction between *talent and genius* flourishes ill on English soil, and for three reasons. The first is that the English are constitutionally averse to making heroes (unless the persons have been dead a few hundred years, and then they sometimes light on the wrong person), and there is something of a dogged undercurrent of feeling as to "one man being as good as another". The second is that the point, when brought to a verbal definition, is subtle, and the English shun metaphysics as a cat shuns water. The third is that the professional leaders of opinion on this matter are for the most part journalists rather than musicians.

This general disquisition may be pardoned as leading up to the closely allied, and in fact more practical and more generally recognised, point, that *a musical work must be sincere*, and that a man must abide by the gift which is in him. Two notable works lately produced illustrate that point. Frederic Cowen (born 1852, knighted at the Coronation of 1911) has been one of England's best melodists, and has shown himself a master of all styles from opera to symphony. His graceful, sometimes strong, art, has had its own attributes, and there has never been any question so far as to its homogeneousness. Elgar's "Gerontius" however appeared in 1900, and has influenced successors. *Cowen's Cantata "The Veil"* had its first London large-scale performance at the Albert Hall, with the superb "Royal Choral Society's" chorus (Sir Frederick Bridge) on 14th. March 1912. The vast Albert Hall auditorium throws a veritable limelight on musical construction, and it was then at once evident that Cowen had in most of the work entirely altered his style in the direction of copying Elgar. The text chosen by him is an exceedingly involved and mystic poem, preaching contentment with man's ignorance of the divine, by the powerful and self-made author Robert Buchanan (1841—1901). Cowen, apparently in order to be up to date, has in most of the work adopted the "Gerontius" idiom, while going far beyond Elgar in "word-painting" and the neglect of tonality. Indeed this might be called rather "syllable-painting" and the very gospel of fragmentariness. The result was what was to be expected, when one plays with the tools of another. Syllable-painting is quite the last process which should have been applied to a subject as deep as this of Buchanan's. The old Cowen came out here and there, as in the duet of Part II; and there were some really fine climaxes, as notably in the Finale. The audience heartily acclaimed such parts. But the remainder or bulk of the work fell very flat indeed. These remarks are made by one who has a great respect for Cowen's art, and only wishes him to return to himself. —— Extracts from "Parsifal", by the way, which

followed, furnished by juxtaposition the best object-lesson in protest against syllable-painting. Nothing is more obvious here to anyone who listens candidly, than that the music goes on its majestic course in its own way, following the mood merely of the text, the words being fitted subsequently with consummate art into the stream of sound. All big and non-decadent music (not excluding even the recitative-style) has been made on this basis of tonality and self-development since the art began; the fact is certain in spite the efforts made by those who are really not behind the scenes to prove the contrary. —— The contrast however as to "sincerity" which was mentioned above is given by the one-hour spectacular music "*Crown of India*" produced by Edward *Elgar* (born 1857, knighted 1904) at the Coliseum music-hall on 11th. March 1912, and still there running. The subject in this case, the "Imperial Masque in 2 Tableaux", is banal and evanescent. Mainly a symbolised contest between modern Calcutta and ancient Delhi, as to which shall be the seat of Indian Government, and the Durbar decision of King George V (a female figure!) in favour of Delhi. As "India", a very stagey actress struts and rants. Calcutta is a lively young person. „St. George of England", the saint not King, is a loricate bass, who sings a fine song under difficulties. The endless processions and ballets are very good of their kind. In going here (as he has commendably done to earn his living), and in such an environment, one might have expected that Elgar would stoop to conquer. Not in the least! Of the conventional "oriental local colour" there is an entire absence, even in the marches. The ballet-music is as purely Elgarian, as that in "The Trojans" is purely Berliozian. The long melodrama is extraordinarily quiet. The scoring is devoid of sensationalism, indeed errs on the side of being ineffective for the sunken orchestra. As art, the whole is Elgar up to date, discarding early puerilities and uglinesses, and leaning on his own matured individuality. Nothing less like music-hall music could be conceived, yet the applause at the end has always been emphatic and vigorous. The reason for this is half that Elgar is a recognized force, but also half that the public somehow know a genuine article when they get it.

For the Centenary Season of the London Philharmonic (see article elsewhere by the Society's Treasurer and principal Director) several new works have been commissioned. They will be noticed in due course. The Society's original first concert was 8th March 1813. Sir Alexander Mackenzie had the honour of conducting the concert as nearly as possible centenary thereto on 21st March 1912, and did it the honour to contribute a new work. The Chinese have a legend that they could once paint figures on porcelain vessels so that the figures were only visible when the vessels where filled with wine. It is very credible. Certain it is that music so entirely national as Mackenzie's must be listened to in a mood purged of the influence of exoticism with which it has nothing in common. The Celtic bards of one or two thousand years ago, an influential race, were, musically speaking, dreamers on harp and voice, sitting in the corners of baronial halls. No one asked them to reach climaxes every half-minute, or to make sensational effects which were impossible; and no one hurried them in their pace. This spirit of rhapsody was the first origin of everything that is most indigenous in British music, in contradistinction to the clearer outlines of Teutonic music founded on the art of southern ballad-singers. The English public of today have among them two past masters of music, Stanford and Mackenzie, who in their persons

and their works link the ancient Celtic feeling with the modern highly-developed art; and it is possible that such links of connection may never occur again. Rhapsody is at the bottom of the style of each, though of the two Stanford has most adopted German forms. *Mackenzie*'s present work, called "*Invocation*", op. 76, is a rhapsody having a strong melodial outline, and a breadth of period in great contrast with the "chopped-hay" or short-phrase styles. Such far-reaching musical thoughts come only from a mature as well as a highly gifted mind, and the minority who show themselves impatient thereof are merely those who have allowed their sensibilities to be warped by exoticism to the neglect of what is noblest in their own birthright. When "Tristan" was first heard, people complained of the "longueurs" of the prelude. This piece, though its author owes nothing to any other composer past or present, might be described as a Scottish "Tristan prelude". Whatever its definition, it was beautiful to listen to, and Mackenzie may well be content to have contributed to a memorable occasion a piece completely typical of himself and of his nation. The concert was one of giants, for Pablo Casals and Ferruccio Busoni were the soloists.

London. **C. M.**

Sommaire de la Revue musicale mensuelle S. I. M.

Numéro du 15 mars 1912.

Souvenirs d'Enfance, par **Camille Saint-Saëns.**

M. St Saëns, qui jusqu'ici s'était toujours refusé à publier ses Souvenirs, a bien voulu faire exception en faveur de notre S. I. M. Nos lecteurs ont été trés sensibles à cette attention du maître et à la bienveillance toute particulière qu'il nous a témoignée en cette occasion.

Les Idées d'**Isadora Duncan** sur la Dance.

Mme Isadora Duncan, dont toute l'Europe a applaudi les tentatives de rénovation chorégraphique, a confié à l'un de nos collaborateurs quelques opinions sur l'avenir de la danse. — Pourquoi la danse libre et le ballet sont ils nécessairement opposés l'un à l'autre; pourquoi la technique chorégraphique est elle un attentat contre la nature; pourquoi la danse est elle un art indépendant de tout secours musical. Comment la musique retrouvera sa néanmoins sa sœur perdue, le jour où quelque grand compositeur nous rendra un art libre et dégagé de toutes formules.

Les étapes d'une découverte artistique par **G. Sizes**

(voir l'S. I. M. du 15 Janvier 1912). Premières expériences; méthode de travail; premiers résultats, leur interprétation. Conclusion-il n'y a pas de sons inharmoniques, mais des harmoniques inférieurs constituant l'échelle générale de vibrations d'un corps sonore (à suivre).

La jeune école viennoise par **Egon Wellesz.**

A côté des imitateurs de Brahms, Bruckner et Mahler, se forme un autre groupe de musiciens viennois, plus nettement orienté vers les tendances nouvelles. Son chef, Arnold Schönberg, très discuté par la presse, commence à s'imposer, assez tumultueusement d'ailleurs, en Allemagne et en Autriche. Quelques passages de son traité d'harmonie, traduits ici tenderaient néanmoins à nous montrer un Schönberg moins révolutionnaire qu'on ne pourrait le croire. Ce musicien, l'un des plus avancés de notre temps, est encore à peu près inconnu en France.

Vorlesungen über Musik.

Bitterfeld. Dr. H. Stephani: Vier Vorträge über R. Wagner's Leben und Werke. Derselbe in Flensburg, Sonderburg und Apenrade über Beethoven.

Dresden. Kirchenmusikdirektor Biehle im physikalischen Institut der technischen Hochschule einen zweistündigen Vortrag über den gegenwärtigen Stand der akustischen Untersuchungen, insbesondere über Schallmessung.

Eisleben. Dr. H. Stephani neun Vorträge: Geschichte der Musik des Altertums und Mittelalters.

Frankfurt a. M. Prof. Karl Cornelius-München im Städel'schen Museumsverein: Die Beziehungen der Musiker zur Malerei.

Halle a. S. Prof. Dr. H. Abert über Richard Strauß und, im Ferienkurs für Oberlehrer, drei Vorträge über antike Musik.

Hamburg. Prof. Martin Krause in der Musikgruppe Hamburg: Die erste deutsche Oper in Hamburg (1678). Dabei kamen zum Vortrag: Keiser, Ouvertüre zu: Der lächerliche Prinz Jodelet (1726), Gesangsstücke aus: Adonis (1697), Die Macht der Tugend (1710) und Instrumentalstücke aus: Orpheus, Claudius, Diana; J. W. Franck, Arie aus: Cara Mustapha (1686) »Was kann die Liebe nicht«, Händel, Arioso und Arie aus: Almira.

Notizen.

Fälschlich Wilhelm Friedemann Bach zugeschriebene Kompositionen. Angesichts der im Januarheft (S. 153) der Zeitschrift der I.M.G. enthaltenen Mitteilung, der zufolge das unter dem Namen Wilhelm Friedemann Bach's bekannte *d*moll-Orgelkonzert, dessen Echtheit übrigens schon von Zelter bestritten wurde[1]), in Wirklichkeit eine sebastiansche Bearbeitung eines Vivaldi'schen Konzertes sein soll, darf man den hierüber versprochenen Ausführungen des dort erwähnten Herrn Max Schneider mit Interesse entgegensehen[2]).

Inzwischen mag ein Hinweis auf die Unechtheit einer Anzahl minderwertiger Kompositionen, welche zum Nachteil seines Ruhmes schon lange unter Friedemann's Namen verbreitet sind, den Kennern seiner Kunst nicht unwillkommen sein. Im Jahre 1886 hat Eitner in der 10. Nummer seiner »Monatshefte für Musikgeschichte«, anläßlich der Veröffentlichung einer Reihe angeblich Friedemann Bach'scher Klavierkompositionen[3]), über den ältesten Sohn Sebastians ein scharfes Urteil ausgesprochen[4]). In der Tat sind die Stückchen mit ihrem manierierten Graziöstun nicht das, was man von einem erwartet, dem eine musikalische Erziehung zuteil wurde, wie sie wohl kein Musiker auf Erden je genoß; sie rühren denn auch nicht von Friedemann her, sondern von dem Erfurter Mützenmacher und unermüdlich darauflos komponierenden Salonmusiker Johann Wilhelm Hässler (1749—1822), dessen Stellung zu seiner Kunst, im Gegensatz zu der des beharrlich strebenden Friedemann, sich naiv in einem Brief an einen Verleger kund gibt, wo es u. a. heißt: »dem Publikum ist nun einmal das Maul aufgesperrt — etwas muß ihm hineingegeben werden«[5]).

So sind z. B. die zwei Menuette, welche zu Anfang des zweiten Heftes der erwähnten Veröffentlichung stehen, in Hässler's »Clavier- und Singstücke verschie-

---

1) Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, 3. Teil, S. 208.

2) Sie sind unterdessen erfolgt. S. 242.

3) Klavierstücke älterer Meister, herausgeg. v. N. J. Hompesch, Köln, Tonger (jetzt Carl Rühle's Musikverlag, Leipzig); darunter drei Hefte angebl. W. F. Bach'scher Stücke.

4) Sechzehn Jahre später urteilt Eitner milder über dieselben Werkchen. Siehe Quellenlexikon unter W. F. Bach; alles dort Gesagte ist der Berichtigung und Ergänzung dringend bedürftig!

5) Erfurt, den 27. Febr. 1788. Autograph in meinem Besitz.

dener Art« (Erste Sammlung, Erfurt 1782), S. 2 gedruckt. Das *Allegretto con Variazioni* (daselbst S. 6ff.) erschien als Nr. 15 im dritten Heft, wo ferner noch die Nummern 12 u. 17 in der »zweiten Sammlung« Hässler's (S. 13ff., 36ff.) zu finden sind. Das *Arioso con Variazioni* (Heft I, S. 6ff.) ist vor etwa zehn Jahren neuherausgegeben in Heinrich Germer's »Akademische Ausgabe klassischer Pianoforte-Werke für den Unterricht« als Nr. 2 unter Friedemanns Namen erschienen. Mit den von Eitner besprochenen Stücken ist jedoch die Liste der veröffentlichten wie ungedruckten Pseudo-Friedemannschen Kompositionen keineswegs erschöpft. Schon viele Jahre früher (etwa 1868) erschienen zu London[6] unter dem Namen Friedemann Bach's zwei Phantasien und drei Sonaten, welche der langjährige Musikkritiker der Londoner »Times«, J. W. Davison, als »*Revivals*« (»Wiederbelebungen«) herausgab, und von seiner Gemahlin, der Pianistin Arabella Goddard, öffentlich spielen ließ. Diese Kompositionen, auf welche übrigens die auch in der neuesten Auflage wiedergegebene Notiz über W. F. Bach in Grove's »*Dictionary of Music and Musicians*« gegründet ist, erweisen sich bei näherer Betrachtung als Erzeugnisse ebendesselben Erfurter Sonatenfabrikanten. Von diesen »*Revivals*« findet sich z. B. die Sonate in *es* dur als Nr. 1 in Hässler's »Sechs leichte Sonaten« (Erfurt 1786). Als die trübe Quelle, aus der die englischen sowie die deutschen Veröffentlichungen geflossen sind, ist wohl die von Eitner erwähnte Handschrift der Kölner Konservatoriumsbibliothek anzusehen.

Wie oben angedeutet wurde, sind noch andere, fälschlich Friedemann Bach zugeschriebene Kompositionen handschriftlich vorhanden, wovon folgende hier angeführt seien:

1. Neben den zwölf bei Peters erschienenen Polonaisen enthalten manche Handschriften (z. B. die Dresdner) weitere zwei. Die zwölf echten Stücke stehen in folgenden Tonarten: *C, e, D, d, Es, es, E, e, F, f, G, g.* Der unbekannte Fälscher scheint jedoch nicht einmal die an Seb. Bach erinnernde mechanische Fortschreitung der Tonarten dieser Meisterwerkchen bemerkt zu haben, und setzt seine erbärmlichen Anhängsel in *G* bzw. *F.*

2. In Bitter's Liste der Werke W. F. Bach's[1] ist unter Nr. 55 (Bd. II, S. 238) ein Sextett für zwei Hörner, Klarinette, Violine, Bratsche und Cello angeführt. Ist der Gebrauch der Klarinette durch Friedemann an sich unwahrscheinlich, so ist das Werk seinem Geiste so grundfremd, daß es nur einem Nichtkenner seines Stils einfallen konnte, es ihm zuzuschreiben. Vielleicht gehört es seinem Neffen W. F. E. Bach an[2].

3. Unter Nr. 58 ist ebendort eine »Allemande für Clavier« angegeben. Erstens ist das Werk für zwei Klaviere gesetzt, zweitens ist der Komponist nicht Bach, sondern Couperin. (S. *Second Livre, Neuvième Ordre.*)

4. Daß die Kompositionen, welche bei Bitter die Nummern 6, 37, 38 und 45 tragen, von Emanuel Bach sind, teilte mir vor zwölf Jahren Dr. Kopfermann in Berlin freundlich mit. Für die unter 17 und 18 angegebenen Sonaten dürfte wohl derselbe Fall zutreffen.

Harvard University, Cambridge, Mass., U.S.A. **George B. Weston.**

Dessau. Am herzoglichen Hoftheater wurde Pergolesi's »Die Magd als Herrin« in der Bearbeitung H. Abert's aufgeführt.

Dresden. Felix Draeseke ist von der philosophischen Fakultät der Universität Berlin zum Ehrendoktor ernannt worden, was jeden, der einigermaßen das Schaffen dieses hochbedeutenden Meisters kennt, mit Genugtuung erfüllen wird. Verwun-

1) Bei Duncan Davison & Co.

2) C. H. Bitter, Emanuel und Friedemann Bach und deren Brüder, 2 Bde., Berlin 1868; ein nur noch als Materialsammlung einigermaßen brauchbares, sonst unsinniges Buch.

3) Vor nunmehr zehn Jahren hat der seither rühmlichst bekannt gewordene Musikforscher E. J. Dent in Cambridge (England) sich die Mühe gegeben, mir eine Partitur dieses Werkes aus dem Stimmenexemplar in der Sammlung des British Museum herzustellen. Hierfür sei ihm auch noch öffentlich gedankt!

derlich war einzig, daß die Universität Leipzig sich vor einigen Jahren bei ihrem Jubiläum die Gelegenheit hat entgehen lassen, den zurzeit bedeutendsten Komponisten Sachsens zu ehren. Das lateinische Diplom wendet sich an den »verehrungswürdigen Mann Draeseke, der nach Johannes Brahms, unsterblichen Andenkens wohl als erster im deutschen Volke in der musikalischen Kunst blüht, einer Kunst, die er, indem er durch die geniale Vielseitigkeit seiner Werke und durch die Strenge seines musikalischen Stils seine Hörer in höhere Sphären hob und durch den Wohllaut seiner Harmonien erquickte, so förderte, weiterführte und vervollkommnete, daß er nach den bedeutenden Verdiensten der alten Meister sich und unserem Vaterlande den Glanz neuen Lorbeers errang, einem Mann, der in Wahrheit ein Priester der Musen ist, da er ja auch selbst als Dichter seiner musikalischen Werke hervorgetreten ist und die Kunst mit der Lehre der Wissenschaft durchdrungen hat«.

Das sogen. »Orgelkonzert dmoll von Wilh. Friedem. Bach«, das, wie sich schon seit einiger Zeit herausgestellt hat, von A. Vivaldi (op. 3, Nr. 11) ist, hat, wie Max Schneider in Nr. 9 der Allgemeinen Musikzeitung einwandfrei darlegt, nicht Friedemann, sondern Johann Sebastian Bach zum Bearbeiter. Die ersten Mitteilungen darüber sind in der Januarsitzung der Berliner Ortsgruppe unsrer Gesellschaft gemacht worden.

Insterburg. Wie sehr Bachfeste in Deutschland etwas allgemeines werden, sieht man daran, daß solche selbst in kleineren Provinzstädten veranstaltet werden, wie jetzt in dem kaum 30000 Einwohner zählenden Insterburg (Ostpreußen). Hier fand am 30. und 31. März ein vom Oratorienverein (Leitung F. Notz) veranstaltetes Bachfest statt, das am ersten Tage die Johannespassion, am andern Tage Instrumentalwerke, Arien, Lieder und die Kaffekantate brachte.

London. The Beethoven "Jena"-found symphony was first performed in England under Landon Ronald ("New Symphony Orchestra") on 30th March 1912, with the greatest spirit, and receiving hearty applause. Queen Alexandra and the Lord Mayor present. Many musical critics in the daily press, probably from not noticing the circumstandial evidence, deny authenticity. The "Times" more reflectively:— "There seems no reason to doubt that it is a student work of Beethoven, and probably it is not the only one which he wrote". The "Times" proceeds:

"A comparison of the Jena Symphony with Haydn's Salomon Symphony in the same key, C major (1791-2) gives a strong suggestion that the latter was definitely used as a model for the former. That Haydn, having written the Salomon Symphony, should write the Jena is inconceivable, but that the young Beethoven should set himself to copy the style of a masterpiece as a technical exercise is highly probable. The first movement follows the model most faithfully. The same time and key, the same orchestra, are used. A downward arpeggio of C forms the principal theme and reflects the first feature of Haydn's Allegro. It may be noticed in parenthesis that the principal theme of Beethoven's official First Symphony bears a likeness to the second feature of this same Haydn theme. The second subjects correspond closely, the sudden breaking of the strings into a downward scale in triplets in the codetta is practically identical; the developments have points of similarity, though the modulations in the Jena are weaker, and the return to the first subjects is managed in an exactly similar way. Most striking of all is a sudden modulation in the coda into the key of D flat, which has been pronounced by some critics to be a point which indicates Beethoven's invividuality at work. The same modulation occurs, in precisely the same place, in the Salomon Symphony, but in the Jena it is more abrupt and less clearly relevant to the subject-matter. The slow movement contains further evidence to the same effect, especially the bass part of the Minore, which is practically identical with that of Haydn. Though the general influence of Haydn remains equally strong to the end, the minuet and finale of the Jena Symphony have not the same obvious references to particular passages, and the second subject with the codetta of the finale has a touch of more original feeling, as though the model was put on one side as the interest of composition grew stronger, and he dared to indulge in freer experiment".

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Batka, Rich., Die altitalienische Arie. — Ida Isori und ihre Kunst des Bel-Canto. 8°, 21 S. mit 1 Bildnis. Wien, H. Heller & Co., 1912. ℳ 1,—.

Beiträge zur Akustik u. Musikwissenwissenschaft, hrsg. von Prof. Dr. Carl Stumpf. 6. Heft. Gr. 8°, III, 165 S. Leipzig, J. A. Barth, 1911. ℳ 5,—.

Geiger, Paul, Volkslied-Interesse und Volksliedforschung in der Schweiz von Anfang des 18. Jahrh. bis zum J. 1830. Bern, A. Franke. ℳ 2,80.

Glasenapp, Carl Fr., Das Leben Richard Wagner's, in 6 Büchern dargestellt. Gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. I. Bd. (1813—1843). 4., neu bearb. Ausg. [Anastat. Neudr.] XXIV, 528 S. mit 3 Bildn. (1905) 1912. ℳ 7,50. V. Bd. 1. Hälfte des VI. Buches. (1872—1877). 5. Aufl. XV, 416 S. 1912. ℳ 7,50.

Graves, Charles L. Post-Victorian music, with other studies and sketches. London, Macmillans, 1911. Extra crown 8vo. 365 pp. 6/.

Contents not new, for, with some few alterations, the chapters are reprints of articles in the "Spectator", of which author is sub-editor. None the less welcome in book-form, for they not only record the impressions of an observant and talented critic, but are useful from an historical point of view, in which connection their value will increase rather than diminish. These remarks particularly apply to the criticisms on Strauss's "Synphonia Domestica", "Elektra", and "Salome". The most popular pages perhaps will be those on the personality and achievements of successful artists, e. g. Patti, Melba, and Santley. The first-named "has done more than any other singer in our generation to maintain opera in the position of an aristocratic preserve". Author's well-known satire is here shown in his criticism of books, notably in the chapter headed "Gentlemen in music" and that dealing with modern popular ballads. A very readable volume which can be taken up and opened anywhere with entertainment and profit.

F. Gilbert Webb.

Griesbacher, P., Kirchenmusikalische Stilistik u. Formenlehre. I. Historischer Teil. Choral u. Kirchenlied. Historische Entwicklung u. systematische Bewertung ihrer musikal. Formen, nach prakt. Gesichtspunkten dargestellt. Op. 165. Gr. 8°, XIV, 182 S. Regensburg, A. Coppenrath's Verl., 1912. ℳ 3,60.

Jahresbericht, 30., der internationalen Stiftung: Mozarteum in Salzburg 1910. Verf. u. vorgetragen bei dem 30. Mozarttage am 7. April 1911 von J. Ev. Engl. Gr. 8°, 83 S. Salzburg, E. Höllrigl, 1911. ℳ —,75.

Kalbeck, Max, Johannes Brahms. III. Bd. 2. Halbbd. 1881—1885. Gr. 8°, VIII u. S. 267—555 mit 1 Bildnis und 1 Fksm. Berlin, Deutsche Brahmsgesellschaft, 1912. Jeder Halbbd. ℳ 5,—.

— dasselbe. (Neue Auflage.) III. Bd. 1. Halbbd. 1875—1881. 2. durchgeseh. Aufl. Gr. 8°, XIII, 266 S. mit 2 Vollbildern u. 1 Fksm. Ebd. 1912. Jeder Halbbd. ℳ 5,—.

Kanth, Gust., Bilder-Atlas zur Musikgeschichte von Bach bis Strauß. 30,5 × 41 cm, VIII, 248 S. Berlin, Schuster & Loeffler, 1912. ℳ 12,—.

Marnold, Jean, Musique d'autrefois et d'aujourd'hui, in 18, 366 pp. Paris, Dorton aîné, 1912.—frs. 3,50.

Mr Jean Marnold occupe, dans la critique contemporaine, une place à part. Son attitude s'y marque sous des traits fortement accusés, avec une personnalité tout-à-fait caractéristique. C'est un critique d'une vaste érudition théorique et historique, servi par un esprit pénétrant et chercheur ennemi de toute sujétion d'école, et qui imprime à ce qu'il écrit un je ne sais quoi de robuste, de solide et d'acéré. — D'une indépendance et d'une sincérité absolues, Mr Jean Marnold, n'hésitera jamais à dire ce qu'il pense et cela sans réticences diplomatiques. Bien plus, il sera le premier à revenir sur ses propres jugements, lorsqu'il aura, de par l'évolution de ses idées, constaté la précarité de certaines de ses appréciations. Nul ne nous donne plus que lui l'exemple d'une franchise parfois un peu rude, d'un ardent et généreux désir de comprendre. —

Les articles qu'il vient de réunir en un copieux et intéressant volume ont paru dans le *Mercure de France*, de 1902 à 1910; ils échappent ainsi à l'oubli qui guette les productions dispersées dans les périodiques, et nous ne pouvons que nous

féliciter de ce sauvetage, car cette série d'articles constitue vraiment un corps de doctrines où se saisit sur le vif la méthode de l'auteur. Etant donné un sujet suggèré par le Concert ou par la Bibliographie, s'en servir comme de motif central auteur auquel on groupera, de la façon la plus ingénieuse et la plus instructive, les divers éléments fournis par la science historique sur les alentours de ce sujet. Chaque article devient par là un petit ensemble extrèmement nourri et où abondent les vues les plus neuves. *Siegfried* inspirera à Mr Marnold une étude extrèmement pénétrante sur l'évolution purement musicale du génie de Wagner, évolution qui conduit à la faillite de la doctrine d'*Opéra et Drama*. A propos de Liszt, il montrera ce que la Symphonie moderne doit à ce puissant réformateur trop longtemps méconnu. Tout est à lire dans les pages intitulées «La musique russe», comme dans celles que l'auteur consacre à Claude Debussy, dont il caractérise, avec une grande finesse, l'art si subtil et si humain. A ses yeux, l'œuvre de Rameau apparaît comme trop intellectuel, comme trop cartésieu, et Mr Marnold met les directeurs de concerts en garde contre les accès répétés d'une «Beethovenite» qu'il estime dangereuse, car, selon lui, les dernières compositions du maître de Bonn, «admirable et gigantesque figure dans l'épopée de l'art universel», en prolongeant outre mesure la technique classique, nous font plutôt aimer l'homme que le musicien.

Partout et toujours, le critique dévoile sa personnalité, son indépendance, son tempérament combatif et ennemi des clichés admiratifs. Même lorsqu'on ne partage pas entièrement ses idées, on reste séduit par la force de la dialectique, par la clarté de l'exposition, par l'habile mise en œuvre de la documentation, par l'originalité vigoureux de la pensée. Ce livre est, sans contredit, un des plus curieux qu'ait produits la critique contemporaine. L. de la Laurencie.

Miscellenea Musicae Bio-bibliographica. Musikgeschichtliche Quellennachweise als Nachträge und Verbesserungen zu Eitner's Quellenlexikon in Verbindung mit der bibliographischen Kommission der Internationalen Musikgesellschaft hrsgb. von Herm. Springer, Max Schneider und Werner Wolffheim. Jahrgang 1, Heft 1. Gr. 8°, III u. 324 S. Leipzig, Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel, 1912.

Musikbuch aus Österreich. Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich und den bedeutendsten Musikstädten des Auslandes. Redigiert von Josef Reitler. IX. Jahrgang 1912. 491 S. Wien und Leipzig, C. Fromme (1912). Kr. 6,—.

Dieses treffliche Musikbuch ist hier regelmäßig angezeigt worden, so daß sich eine nähere Orientierung erübrigt. Erfreut darf man sein, daß der literarische Teil immer beträchtlicher wird, dieses Jahr 47 Seiten aufweist. Zum größeren Teil ist er Liszt gewidmet, und bringt als erstes eine Reihe Meinungsäußerungen bekannter Musiker über Liszt's Bedeutung. Einen Beitrag zur Biographie bringt A. Stradal mit seinen Erinnerungen: Liszt's Aufenthalt in Budapest im Jahr 1885 (Ende Januar bis Ende April). — In einem größeren Aufsatz: Die musikalische Moderne im Spiegel Joh. Seb. Bach's und seiner Zeit gibt R. Réti »eine prinzipielle Betrachtung«, die die Zusammenhänge von Bach's Kunst mit der modernsten Musik zu beweisen unternimmt, auf Grund einer etwa recht anfechtbaren Auffassung von Bach's Wesen und seiner Stellung in der Entwicklung. R. Batka setzt seine recht interessanten »Moseliana« fort. R. Kanta gibt einen zusammenfassenden Bericht der Wiener Konzertsaison 1910/11, in dem das »siegreiche Vordringen der neufranzösischen Richtung« hervorgehoben wird. Der Programmteil hat eine begrüßenswerte Bereicherung durch Mitteilung der Aufführungen in der Hofburgkapelle und dem Stephansdom erfahren. Man kann immer nur bedauern, daß Deutschland kein ähnliches Musikbuch aufzuweisen hat. Interessieren dürfte, daß laut Statistik an der Wiener Hofoper Mozart'sche Werke sozusagen ausgestorben scheinen: Zweimal die Zauberflöte und einmal Don Juan, viel weniger könnte es doch kaum sein.

Opienski, H., Chopin als Schöpfer. Eine Erläuterung seiner Werke. 12°, 139 S. Warschau o. J. [1911], Verlag v. M. Aret. (polnisch).

Von allen populären Erläuterungen der Chopin'schen Werke ist es die beste, da von einem Fachmann verfaßt, der mit den bisherigen Forschungen vertraut ist und dieselben kritisch zu verwerten versteht. A. Ch.

Pommer, Jos., Die Wahrheit in Sachen des österreichischen Volksliedunternehmens. Wien, A. Hölder. ℳ 1,80.

Richter, Elise, Wie wir sprechen. Sechs volkstümliche Vorträge aus Natur und

Geisteswelt. 354. Bändchen. Leipzig, B. G. Teubner, 1911.

Mit erfreulicher Klarheit, übersichtlich und interessant weiß die Verfasserin die physiologischen und psychologischen Grundlagen der Laut- und Sprachbildung darzustellen, sowie über Entstehung und Erlernung der Sprache, ihre Gliederung, Sprechen und Denken und die innere und äußere Geschichte der Sprache abzuhandeln, sodaß die Lektüre des Buches einen trefflich gelungenen Überblick über die Grundzüge unsrer heutigen Sprachkenntnis gibt, soweit sie die allgemeinen Gesetze und ihre Anwendung auf unsere Sprache betrifft. — Für die rhetorische und damit auch die musikalische Vertiefung des ganzen Problems sei die Verfasserin zunächst auf Ewald Geißler's Rhetorik mit verwiesen, die sie noch wenig ausgenutzt hat; erst eine Erweiterung der Sprachwissenschaft nach der Richtung der Kunde hin wird die Verwendung aller der schönen wissenschaftlichen Erungenschaften für Kunst und Leben in ausgiebiger Weise ermöglichen, so notwendig und nützlich noch zunächst die einfache Klarheit des tatsächlich Festgestellten für Jedermann ist.

M. Seydel.

Roese, Otto, Richard Strauß' Salome. Ein Wegweiser durch die Oper. (Neue [Titel-]Ausgabe.) Kl. 8°, XII, 52 S. mit 1 Bildnis, 1 Fksm. u. 1 Tafel. Berlin, A. Fürstner, (1906) 1912. ℳ 1,—.

Schellenberg, Ernst Ludw., Hugo Wolf. (Ein Vortrag). 8°, 16 S. Weimar, Wasmund, 1912. ℳ —,60.

Schultz, Detl., Heilkraft des Gesanges. Leipzig, Mazdaznan-Verlag. Subskr.-Pr. ℳ 3,50.

Siegfried, Eva, Tod u. Verklärung. Tondichtung von Richard Strauß (op. 24). Studie. 8°, 76 S. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst u. Musik, 1911. ℳ 1,50.

Stefan, Paul Oskar Friedr., Das Werden eines Künstlers. (Mit 2 Porträts von M. Liebermann und L. Corinth). 8°, 46 S. Berlin, E. Reiß, 1912. ℳ 2,—.

Stefanowska-Tobiczyk, Wl., und **Jaworski,** L., Geschichte der Musik in Lebensbeschreibungen [!]. Bd. 1. Von Beethoven bis Wagner und Liszt. 8°, VI u. 203 S. Lemberg o. J. [1910]. (poln.)

— Bd. 2. Von Berlioz, Liszt u. Wagner bis auf die Gegenwart. 8°, VIII u. 314 S. Lemberg, H. Altenberg, 1911. (poln.)

Der Gedanke der Verfasser war, der polnischen Musikliteratur eine Geschichte der Musik seit Beethoven zu geben. Sie stützen sich auf das bekannte Werk H. Riemann's »Geschichte der Musik seit Beethoven«; im 2. Bde. benutzten sie auch die modernen Monographien über zeitgenössische Musik. Beide Verfasser sind Musikliebhaber und wollen wahrscheinlich nur als solche betrachtet werden. Das sieht man schon am Titel ihrer Arbeit und auch daran, daß neben einigen Kollisionen mit dem historischen Tatbestande gewisse Unebenheiten entstanden sind, daß nämlich einige Größen viel spärlicher besprochen werden, als die anderen, bzw. Tages-Größen. Beide Bücher sind sorgfältig ausgestattet und mit wohlgelungenem illustrativen Material versehen.

A. Ch.

Steinitzer, Max. Richard Strauß. Erste bis vierte Auflage. Gr. 8°, 277 S. Berlin. Schuster & Löffler, 1911. ℳ 5,—.

Der Wert dieser ersten, breit angelegten Biographie von Richard Strauß besteht in der Beschaffung mancherlei biographischen Materials, wofür man dem Verfasser sehr dankbar sein wird. Besonders über die Jugendzeit des Komponisten erfährt man manches von wirklicher Bedeutung, was im Grunde dahin hinaus läuft, daß Strauß nie ein andrer gewesen ist, als er jetzt ist. Was hingegen der Verfasser aus eignen Mitteln zu dem doch wirklich sehr interessanten Vorwurf zu sagen weiß, ist gering und steht im ganzen auf dem Niveau ganz gewöhnlicher Zeitungskritiken. Er verteidigt Strauß, statt daß er ihn auf selbständiger ästhetischer Basis und gründlicher Kenntnis der Werke zu erklären sucht, verteidigt ihn gegen oft völlig belanglose Zeitungsurteile, die es sich gar nicht lohnt zu widerlegen — besonders wenn man so schlecht trifft, wie der Verfasser —, er arbeitet gewissermaßen negativ statt positiv, und das Bild, das dabei schließlich herauskommt, ist ähnlich verkehrt wie die glänzend mißlungene Steinzeichnung des Komponisten von Carl Bauer, die das Buch als erste der 56 Abbildungen zu zieren hat. Man hat auch das Gefühl als wäre das Buch bestellte Arbeit und teilweise in größter Eile hingeschrieben. Der Wert der Analysen von vielen unbekannten, ungedruckten Jugendwerken besteht in der Angabe der Themen, die in ihrer oft direkten Nachbildung klassischer Themen zeigen, wie sehr Strauß seinen Ausgangspunkt von der Musik der großen Meister nahm.

A. H.

Vivell, P. Coelestinus. O. S. B. Seccoviae in Styria. Initia tractatuum musices ex codicibus editorum. Graecii, sump-

tibus Ulr. Moser, 1912. VII u. 352 S. 8°. Brosch. ℳ 12,80, geb. ℳ 14,20.

Es war ohne Frage ein glücklicher Gedanke Vivell's, jetzt, wo die Vorarbeiten zur Aufrichtung eines »*Corpus scriptorum de musica medii aevi*« im Gange sind, nach dem Vorbilde von Little und Vatasso ein Hilfswerk für die Bestimmung anonymer, in Handschriften des Mittelalters enthaltener musiktheoretischer Arbeiten zu schaffen. Die gedruckten Quellen, welche er zum Aufbau seines Werkes benutzt, sind den Anfängen ihrer Kapitel und Hauptabschnitte nach trefflich registriert und übersichtlich lexikalisch geordnet, so daß etwaige Konkordanzen mit neu zu untersuchenden Handschriften leicht festzustellen sind. Leider hat Vivell eine Reihe Arbeiten, die ihm neues Material zugeführt hätten, übersehen. Ich nenne De la Fage's Ausgabe des *Compendium musicale Nicolai de Capua*, die Abhandlung über Mensuralmusik von Hans Müller und des *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, herausgegeben von Debenedetti. Ganz abgesehen hiervon kommt der Benutzer bei aller Anerkennung der fleißigen Arbeit Vivell's durch die Überzahl der Fälle, in denen ihm aus dem Werke kein Rat zuteil wird, zu der Erkenntnis, daß das große verarbeitete Material doch noch zu klein war, um einen leistungsfähigen Schlüssel bei der Bearbeitung von Handschriften abzugeben. Immerhin sei Bibliotheken die Anschaffung des Werkes empfohlen.

J. W.

Voigt, Woldemar. Die Kirchenkantaten Johann Sebastian Bach's. 8°, 167 S. Stuttgart, Metzler'sche Buchhandlung, 1911. ℳ 3,30.

Der Verf. hat nicht allein in jahrzehntelangem Bemühen die Bewohner der Universitätsstadt Göttingen durch Kantaten-Aufführungen in die Kunstwelt des Meisters eingeführt, sondern er ist auch durch Wort und Schrift — vgl. Bach-Jahrbuch (1904, 1906 und 1908), Programm des Bachfestes in Duisburg (1910) und Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst (Juli und August 1911) — dem Fortschreiten der Bachbewegung förderlich gewesen. Das vorliegende Buch, in das Voigt frühere Veröffentlichungen teilweise herübergenommen hat, ist herausgegeben vom Württembergischen Bachverein, der damit seinen Mitgliedern eine Einführung in die Kirchenkantaten des Meisters bieten will. Der allgemeine Teil behandelt in 17 Abschnitten die Kantatentexte, die Blasinstrumente, Orgel- und Cembalofrage, Phrasierung, Dynamik und all die andern Punkte, welche bei einer Aufführung für den Dirigenten in Frage kommen.

Im speziellen Teile werden etwa die Hälfte aller zurzeit bekannten Kantanten in der Weise besprochen, daß einem knappgefaßten Urteil über Wert und Stimmungsgehalt des Werks allerlei Ratschläge, die ziemlich willkürlich herausgegriffen sind, für den Praktiker folgen. Die vielumstrittene Frage, ob es möglich sei, den Kantatenschatz dem Gottesdienste wieder nutzbar zu machen, ist im negativen Sinne erledigt. Von Robert Franz und seinen Nachfolgern, die Bach's Werke mit modernen Orchesterfarben ausstatteten, rückt der Verf. entschieden ab; jedoch auch der historisch strengen Richtung stimmt er durchaus nicht in allen Punkten zu. So will er die Orgel in manchen Orchestersätzen der Chöre nicht missen und verlangt, daß »Erfahrung und künstlerische Wirkung« bei der Entscheidung von Einfluß seien. Für die Ausführung der hoch liegenden schwierigen Horn- und Trompetenpartien zeigt er mancherlei Auswege, die in Notfällen einzuschlagen sind. Auch die Vertreter streng historischer Auffassung werden Voigt's Vorschläge nicht durchaus zurückweisen dürfen, wenn sie die Bachbewegung nicht auf die wenigen Großstädte beschränkt wissen wollen. Dem Leiter der großen Konzertinstitute bietet Voigt's Werk kaum etwas Neues, dagegen wird der weniger erfahrene Dirigent, wie auch der »Bachfreund« darin mannigfache Anregung und beherzigenswerte Fingerzeige finden. Der Württembergische Bachverein hat mit der Herausgabe des Buches die Frage angeschnitten, wie die Bachbewegung in die »Provinz« zu tragen ist. Hoffentlich läßt es nun auch die Neue Bachgesellschaft nicht länger mehr fehlen, den Konzertvereinen und leistungsfähigeren Kirchenchören in den Nicht-Großstädten für Bachaufführungen mit Rat und Tat zur Hand zu gehen. Darauf hat schon mancher gewartet.

Arno Werner.

Wagner, Rich., über Tristan u. Isolde. Aussprüche des Meisters üb. sein Werk. Aus seinen Briefen und Schriften zusammengestellt u. m. erläut. Anmerkgn. versehen v. Edwin Lindner. 8°, XXXII, 390 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912. ℳ 5,—.

Buchhändler-Kataloge.

M. Breslauer, Berlin, Unter den Linden 16. Am 29. und 30. April findet eine Auktion statt, an der auch eine größere Zahl musikalischer Autographen (Nr. 420—484 des im Umbruch uns vorliegenden Katalogs) zur Versteigerung gelangt. Der Katalog ist mit Faksimiles ausgestattet.

List & Francke, Leipzig, Talstr. 2. Antiquariatskatalog Nr. 435. Kultur und Sittengeschichte. Volks- und Landeskunde-Reisen. Darunter auch zur Musik gehörige Bücher und Schriften.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Ortsgruppen.

Bruxelles.

Notre groupe a organisé, le 26 février 1912, une séance de musique, préparée par les soins de M. L. Angenot, violoniste, professeur au Conservatoire royal de La Haye, et de Mlle. A. Koch, pianiste, de La Haye. Ces deux artistes, qui possédent toutes les qualités nécessaires pour exécuter et interpréter avec art la musique ancienne, ont joué les œuvres suivantes, toutes d'une valeur esthétique indiscutable, mais dont aucune ne présentait, à vrai dire, un réel intérêt d'inédit: Sonate en *mi* mineur, pour violon et piano, de J. B. Loeillet; sonate en *ut* mineur pour piano et violon, de J. S. Bach; *Pastorale* et *Capriccio* pour piano, de D. Scarlatti; sonate en *mi* mineur, pour violon et piano, de Francœur; *Largo* et *Allegro brillante* pour violon et piano, de Pugnani; sonate en *la* mineur, pour piano, de W. A. Mozart.

Ch. v. d. Borren.

Dresden.

Am 14. März wurden in unsrer Ortsgruppe Musikstücke aufgeführt, in denen Vogelstimmen verarbeitet sind: zuerst an Gesängen Lemlin's Kuckuckslied, Wolkenstein's Mailied, Schein's Kickehihi, Beethoven's Wachtelschlag (Herr Kantor Kötzschke und Mitglieder der Christuskirchengemeinde), zum Schluß an Instrumentalsachen die Walter'sche Sonate *Galli e Galline*, aus Couperin's schöner Vogelsuite die ersten vier Sätze und von Boccherini's Streichquintett *L'uccelliera* der erste Satz (die Herren Prof. Urbach und Lang mit Freunden und Schülern). Zwischen beiden Gruppen sprach Herr Prof. Dr. B. Hoffmann über Vogelstimmen in der Musik und ergänzte das in seinem Buche »Kunst und Vogelgesang« Vorgetragene, teils im Anschluß an die musikalischen Vorführungen teils am Klavier erläuternd. Von Wert war an seinen Ausführungen namentlich die Scheidung realistisch und bewußt nicht realistisch verfahrender Künstler und die Beurteilung der älteren Sachen daraufhin aus dem Munde eines Vogelstimmenkenners. Von neuen Einzelerklärungen sei folgendes hier erwähnt. Oswald von Wolkenstein muß lautlich wie tonlich als ein ausgezeichneter Beobachter einiger Vogelstimmen gelten (Drossel, Meise, Lerche — nebst kleinem Baumläufer — und Kuckuck: sogar den selten zu hörenden heiseren, schwachen Schlußruf des Kuckucks kawaha hat er aufgefangen). In Beethoven's op. 14 Nr. 2, einer rechten Frühlingssonate, enthält das erste Legatomotiv mit den fallenden Quarten den Ruf des Pirols, das eintönige zweite, erst in Achteln und dann in Sechzehnteln, ist gerade in diesem sich verkürzenden Verhältnis eine genaue Nachahmung der Goldammer; und haben wir das dritte Motiv mit dem Fünfsechzehntelauftakt nicht demselben Rotkehlchenruf zu verdanken, der zu Anfang der »Szene am Bach« in der Pastoralsinfonie anklingt?

Rud. Wustmann.

Leipzig.

Für unsere letzte Sitzung, die auf den 12. März einberufen wurde, waren zwei Vorträge vorgesehen: Fräulein Marie His brachte Proben »Aus dem Legenden- und Balladenschatz des deutschen Volksliedes«, und Herr Oberlehrer Fritz Gruner berichtete über »Neueste Bestrebungen auf dem Gebiete der deutschen Stimmbildung«.

Bei der üblichen Begrüßung der Anwesenden gedachte vorerst unser Vorsitzender, Herr Privatdozent Dr. Schering, des Ablebens des Nestors der deutschen Gelehrtenschaft, Sr. Exz. Freih. von Liliencron, indem er auf die in unserer Ortsgruppe abgehaltene Feier bei Gelegenheit des 90. Geburtstags des

llingeschiedenen hinwies und die Anwesenden bat, sich zu Ehren des Gedächtnisses Liliencron's von den Plätzen zu erheben.

Fräulein His war durch den letzten Leipziger Vortragsabend von Yvette Guilbert dazu angeregt worden, zu den Legenden und Balladen, die die französische Vortragskünstlerin dargeboten hatte, Gegenstücke aus deutschen Liedersammlungen hervorzuholen. Die wichtigsten dieser Gesänge seien hier einander gegenübergestellt: Den Stücken »*Les anneaux de Marianson*« und »*La Porcheronne*«, denen die Geschichte von der unschuldig verklagten Frau und die Rückkehr des Kreuzfahrers zugrunde liegen, stehen im Deutschen mehrere Balladen gegenüber, z. B. die vom edlen Moringer, von Heinrich dem Löwen und die vom Grafen von Rom, und den ebenfalls zueinander gehörenden »*Le roy Loys*« und »*La Peruette*«, die beide davon handeln, daß der eine Teil eines Liebespaares in einen Turm gesperrt ist, entsprechen »Der Schäfer und der Edelmann«, »Der Herr von Falkenstein«, »Das Schloß in Österreich« u. a. Als deutsche Gegenstücke von Legenden sind zu nennen: zu »*Joseph et Marie*« und zur *St. Catharine* — »Die heilige Familie auf der Flucht«, endlich zu der von Frau Guilbert noch gesungenen »*Passion*« das ergreifende Stück »Als Christ der Herr im Garten ging«. Frl. His brachte die meisten ihrer Beispiele selbst mit der Gitarre in der Hand zum Vortrag.

Herr Oberlehrer Gruner hatte seinem Referat die wichtigsten der in den letzten zehn Jahren erschienenen Schriften über Stimmpflege, etwa 30 an Zahl, zugrunde gelegt. Indem er seinen Stoff nach den Seiten der Respiration, Phonation und Artikulation behandelte, konnte er mitteilen, daß wenigstens über die Art der Atmung eine ziemliche Übereinstimmung herrsche, daß aber bereits die Meinungen über den Wert der Atemtechnik stark auseinandergingen. Hierauf bezüglich vertrat der Vortragende die Ansicht der Notwendigkeit einer vernünftigen Atempflege nicht bloß im Gesangsunterricht, sondern auch in der Schule. Ganz verschiedener Meinung sei man aber auf dem wichtigsten Gebiet, auf dem der eigentlichen Stimmbildung. Herr Gruner gab eine nur das Wesentliche hervorhebende kritische Übersicht dieser Abteilung, indem er die einzelnen neuen Erscheinungen in rein wissenschaftliche, empirische und solche schied, die die Theorie mit der Praxis verbinden, und kam zu dem Schluß, daß gerade auf diesem Teilgebiet der Phonation die größte Verworrenheit herrsche und daß es nie eine alleinseligmachende Methode geben könne. Weil die richtige Artikulation die Frucht einer ordnungsgemäßen Phonation ist, konnte sich der Vortragende bei dem dritten Teil mit dem Hinweis auf die wichtigsten Schriften darüber kurz fassen. — Der Vortrag, der auch manche praktische Anregung bot, soll voraussichtlich gedruckt werden. Deshalb genügte hier ein kurzer Überblick. Die beiden interessanten Referate, die sehr beifällig aufgenommen wurden, gaben den Anlaß zu lebhaften Diskussionen. Endlich wurde noch der Beschluß gefaßt, die monatliche Sitzung auch im Sommerhalbjahr einzuberufen. **Max Unger.**

Neue Mitglieder.

Antoine Banès, Bibliothécaire de l'Opera, Neuilly, (Seine) 67, rue Charles Laffitte.
Dr. **W. Buschkötter,** Wienhausen b. Celle (Hannover).
Bruno Müller, Konzertmeister a. D., München, Holzstr. 10 pt.
Friedrich Noack, Darmstadt, Mathildenstr. 24.
Siegmund Pisling, Musikschriftsteller, Berlin-Schöneberg, Kufsteiner Str. 5.

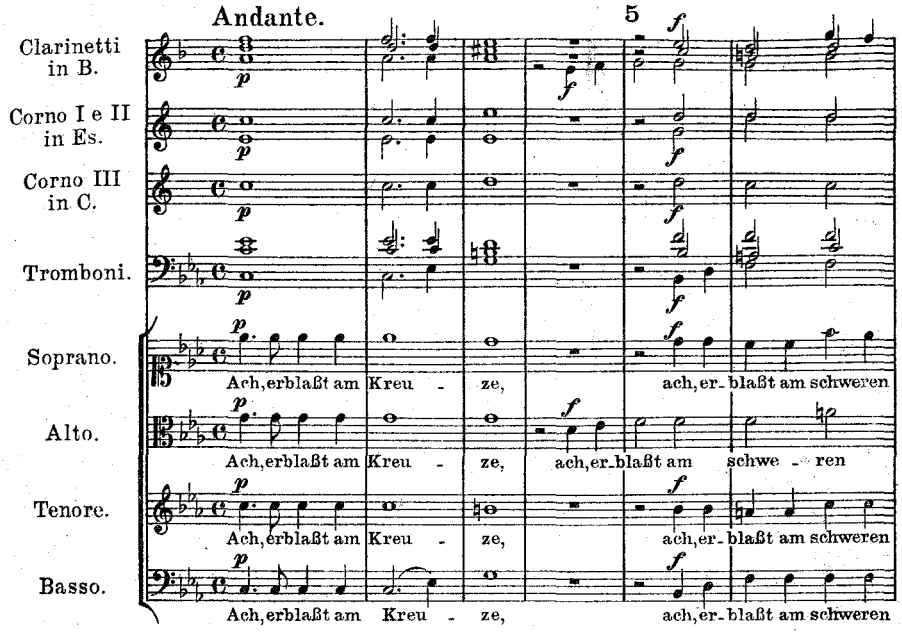
Änderungen der Mitglieder-Liste.

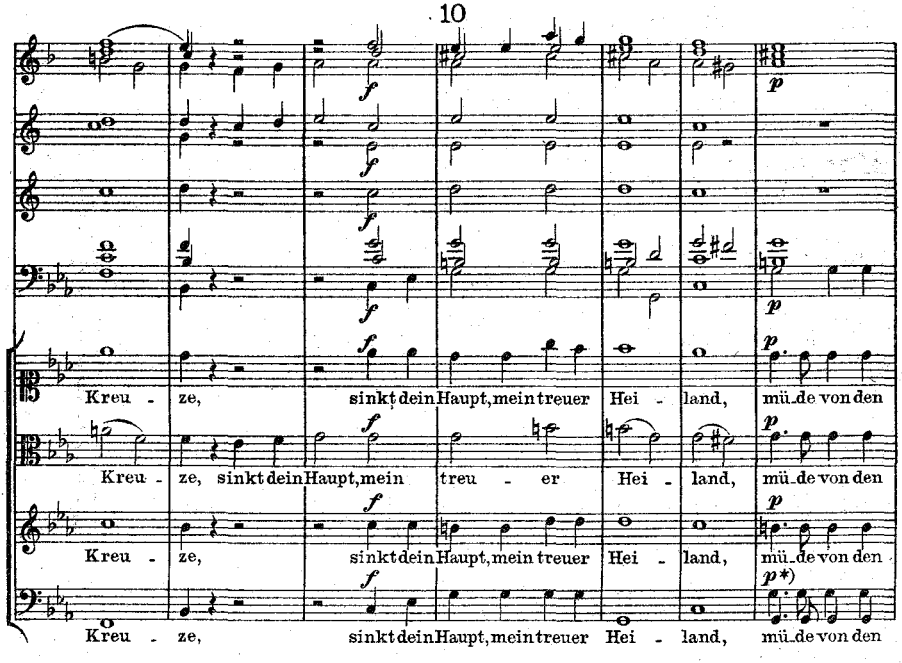
Dr. **M. Bauer,** Frankfurt a. M., jetzt: Eschenheimer Landstr. 50.
Frl. **Adelheid Bauermeister,** Pianistin, Leipzig, jetzt: Grassistr. 36.
Gustav Beckmann, Kgl. Bibliotheks-Sekretär, Berlin, jetzt: Berlin-Halensee, Lützenstr. 5 Gth.
Dr. **Georg Schünemann,** Berlin, jetzt: NO. 43, Georgenkirchstr. 11.
Dr. **Max Unger,** Leipzig, jetzt: Cramerstr. 5 III.

Ausgegeben Mitte April 1912.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

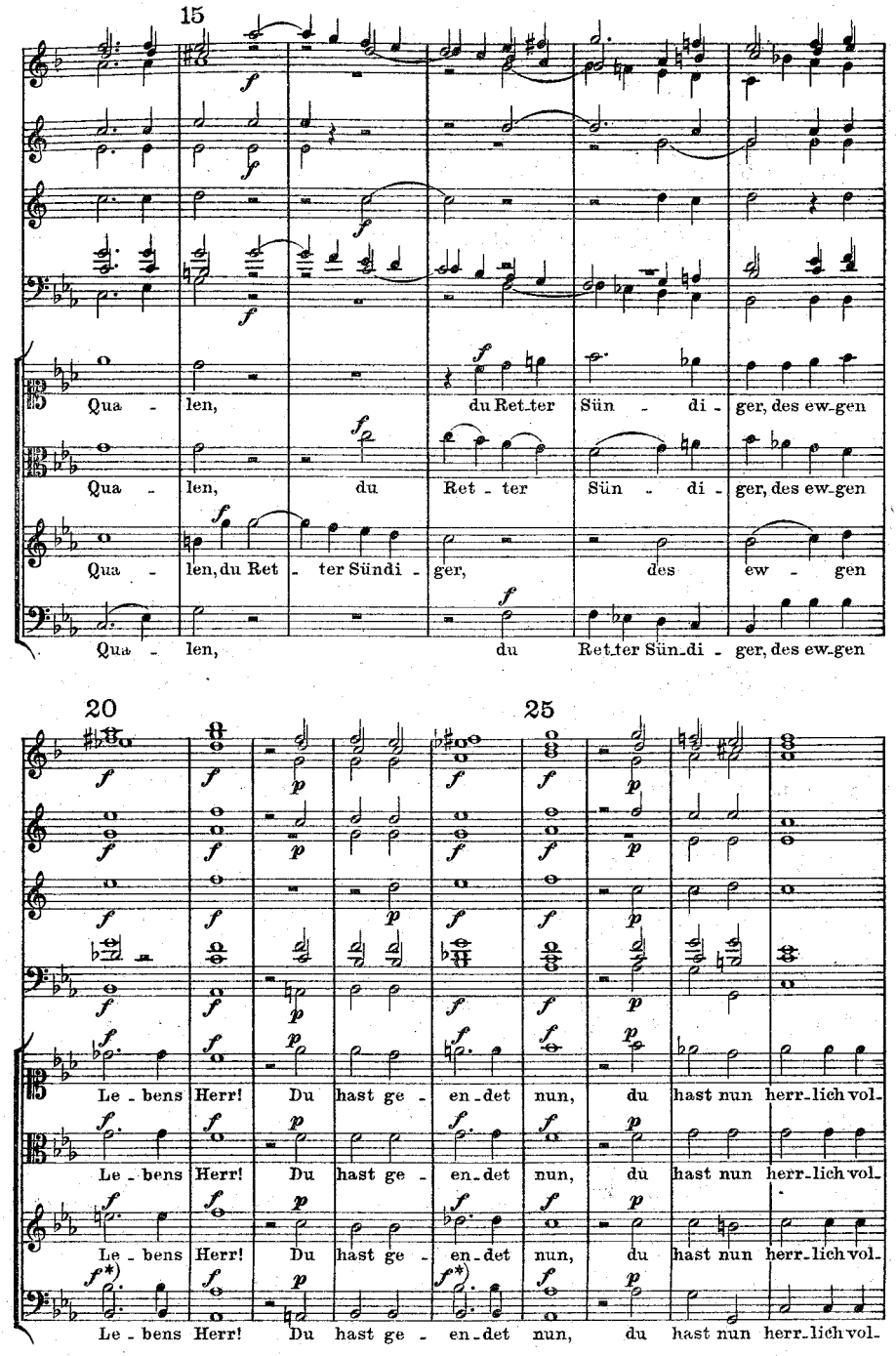
Zu H. Abert:
„Ein weiterer neuer Beethovenfund?“

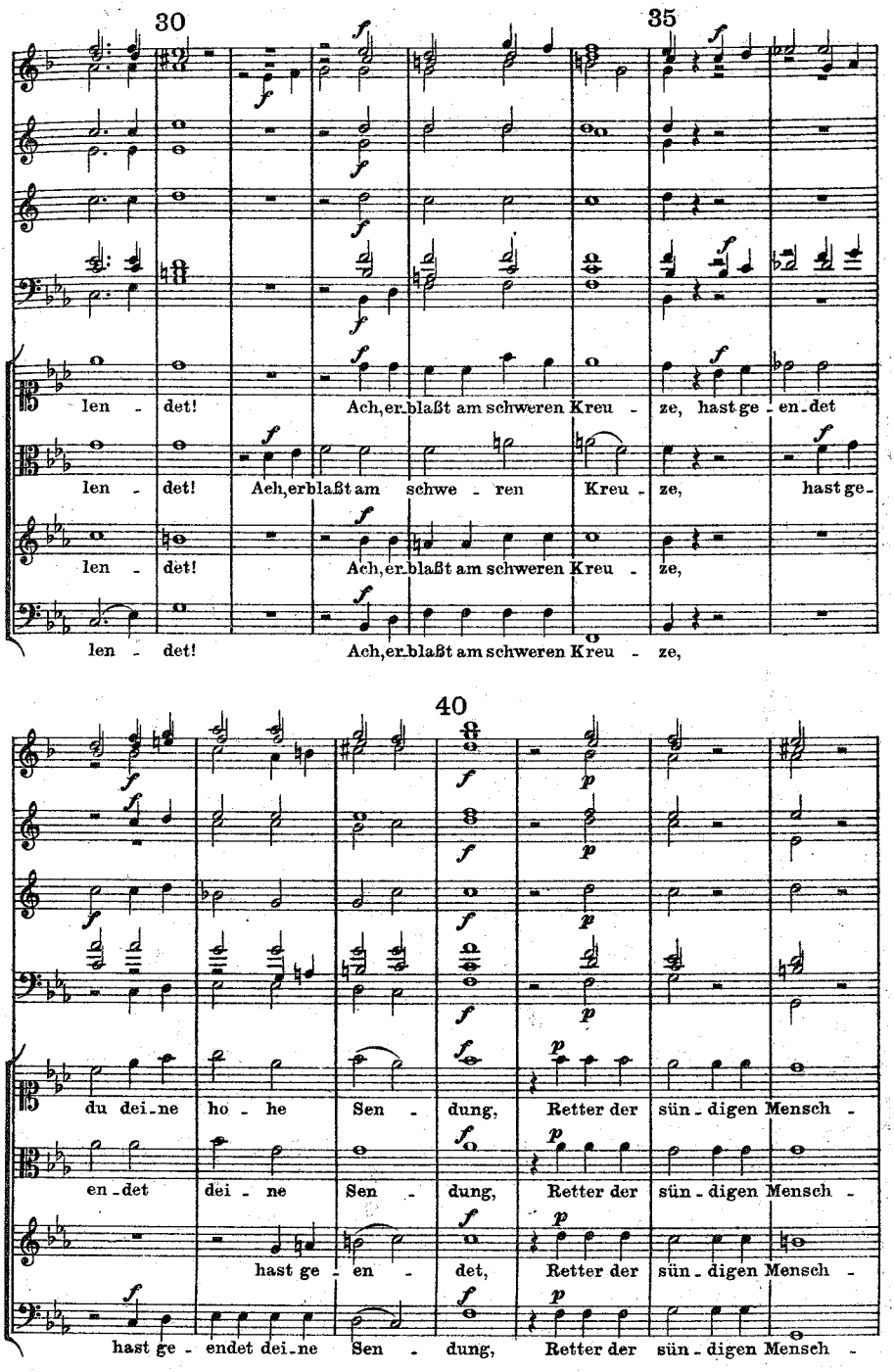


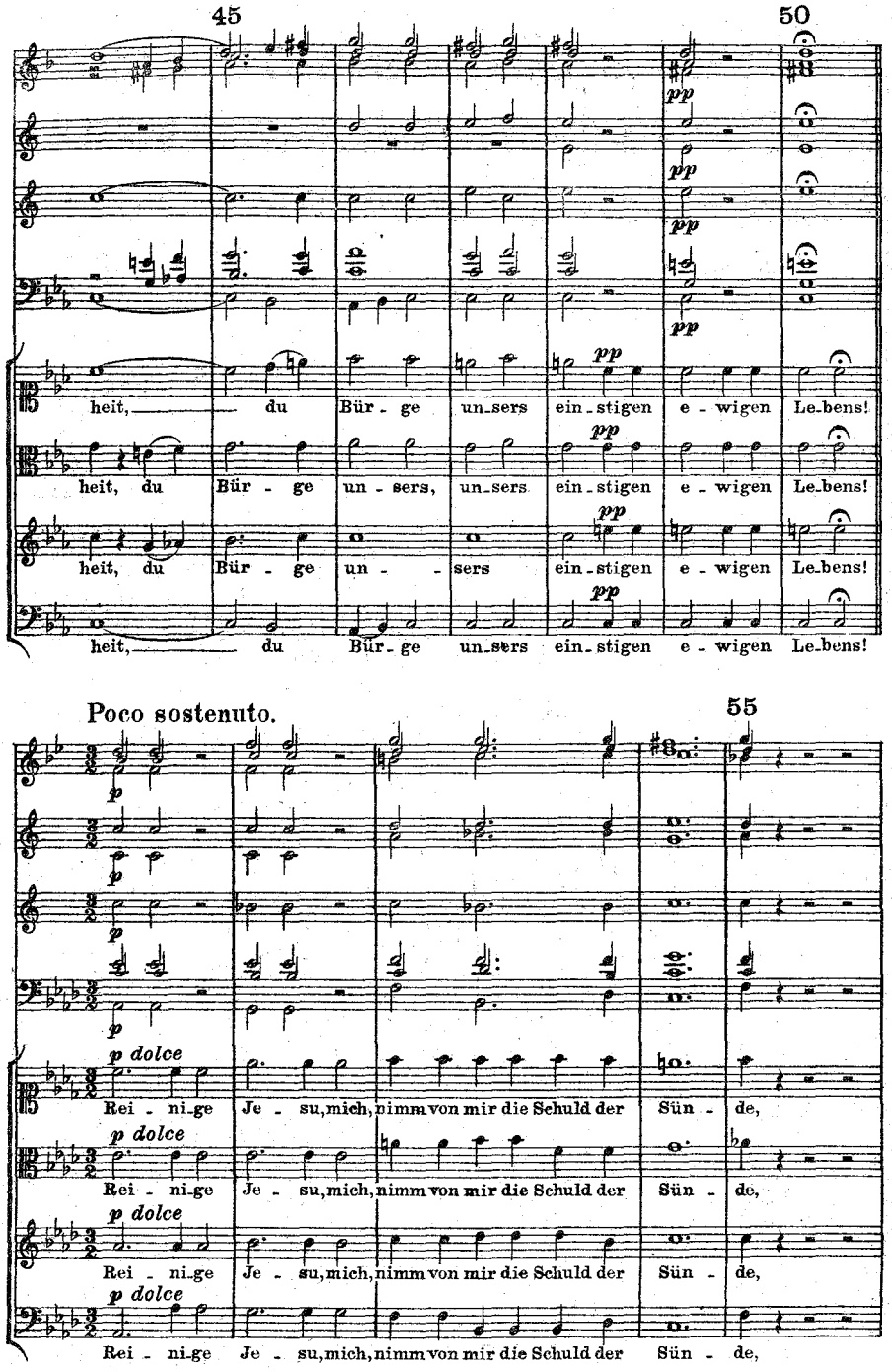


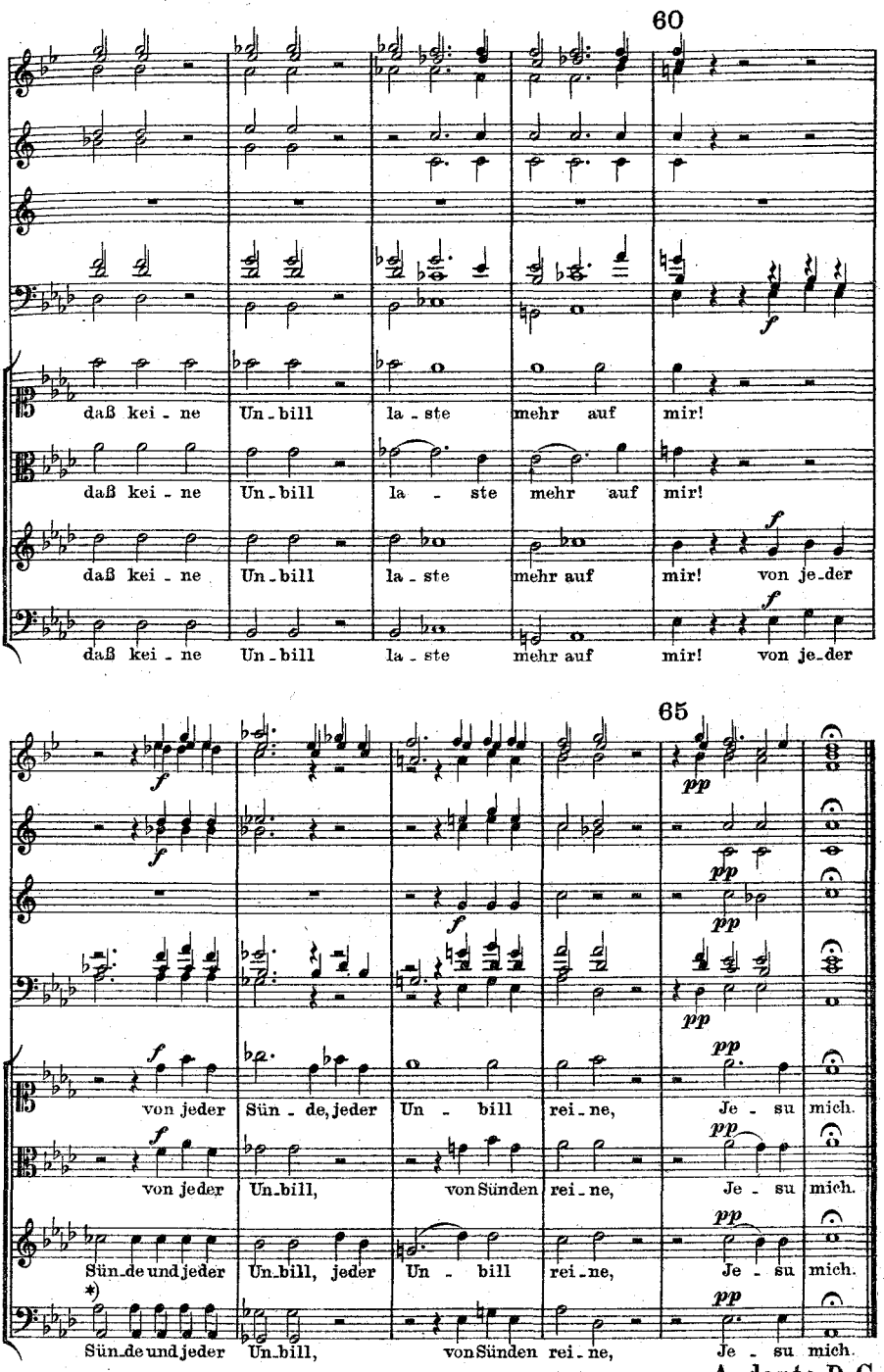
*) Die untere Oktave steht in der Gesangspartitur, die obere in den Einzelstimmen.

Copyright 1912, by Breitkopf & Härtel, New York.


15
Qua - len, du Ret_ter Sün - di - ger, des ew_gen
Qua - len, du Ret - ter Sün - di - ger, des ew_gen
Qua - len, du Ret - ter Sündi - ger, des ew - gen
Qua - len, du Ret_ter Sün_di - ger, des ew_gen
20
25
Le_bens Herr! Du hast ge - en_det nun, du hast nun herr_lich vol_
Le_bens Herr! Du hast ge - en_det nun, du hast nun herr_lich vol_
Le_bens Herr! Du hast ge - en_det nun, du hast nun herr_lich vol_
Le_bens Herr! Du hast ge - en_det nun, du hast nun herr_lich vol_


30
35
40
len - det! Ach, er blaßt am schweren Kreu - ze, hast ge - en - det
len - det! Ach, er blaßt am schwe - ren Kreu - ze, hast ge -
len - det! Ach, er blaßt am schweren Kreu - ze,
len - det! Ach, er blaßt am schweren Kreu - ze,
du dei - ne ho - he Sen - dung, Retter der sün - digen Mensch -
en - det dei - ne Sen - dung, Retter der sün - digen Mensch -
hast ge - en - det, Retter der sün - digen Mensch -
hast ge - endet dei - ne Sen - dung, Retter der sün - digen Mensch -


45
50
pp
heit, du Bür - ge un_sers ein_stigen e - wigen Le_bens!
heit, du Bür - ge un - sers, un_sers ein_stigen e - wigen Le_bens!
heit, du Bür - ge un - sers ein_stigen e - wigen Le_bens!
heit, du Bür_ge un_sers ein_stigen e - wigen Le_bens!
Poco sostenuto.
55
p
p dolce
Rei - ni_ge Je - su, mich, nimm von mir die Schuld der Sün - de,


60
daß kei - ne Un - bill la - ste mehr auf mir!
daß kei - ne Un - bill la - ste mehr auf mir!
daß kei - ne Un - bill la - ste mehr auf mir! von je-der
daß kei - ne Un - bill la - ste mehr auf mir! von je-der
65
von jeder Sün - de, jeder Un - bill rei - ne, Je - su mich.
von jeder Un-bill, von Sünden rei - ne, Je - su mich.
Sün-de und jeder Un-bill, jeder Un - bill rei - ne, Je - su mich.
Sün-de und jeder Un-bill, von Sünden rei - ne, Je - su mich.
Andante D. C.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 8. Dreizehnter Jahrgang. **1912.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei; für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Nikolaus Gomółka und seine Psalmen-Melodien.

Das XVI. Jahrhundert wird als das »klassische Zeitalter« polnischer Musik bezeichnet. Eine glänzende Reihe hervorragendster Talente, wahrer Meister des Tonsatzes, rechtfertigt jenen Namen im vollsten Maße. Der meistgenannte unter ihnen, der seine Zeit stark überflügelt und zweifellos das größte Interesse beanspruchen kann, ist Nikolaus Gomółka, in dessen schlichten »Psalmen-Melodien« sich das innerste Empfinden der Nation vollkommener erschließt als in den Werken anderer Tonsetzer und dessen künstlerisches Schaffen zwar als Produkt der »alten Tonkunst« anzusehen ist, jedoch durch fortschrittliche Elemente eines völlig anders gearteten Musikstils (Homophonie, Chromatik) als Ausdruck jenes gewaltigen Umschwungs gelten darf, welcher, aus dem Geiste der »neuen Zeit« geboren, der Musik neues Leben gab.

Über die äußeren Lebensschicksale des Nikolaus Gomółka liegt noch ein Halbdunkel gebreitet. Kaum die nacktesten Daten sind uns überliefert; zwar wurden in letzter Zeit einige quellengeschichtliche Notizen ans Licht gehoben, jedoch reichen sie nicht aus, ein einheitliches Lebensbild Gomółka's — wenigstens in allgemeinen Umrissen — herstellen zu können. Selbst das Jahr seiner Geburt ist nicht genau ermittelt.

Als Ergebnis bisheriger biographischer Untersuchung läßt sich folgendes feststellen: Gomółka ist im zweiten Viertel des XVI. Jahrhunderts, höchstwahrscheinlich in Krakau, geboren; im Jahre 1546 wurde der Knabe auf den Hof Siegmunds II. August in Wilno aufgenommen, er bildete sich unter Hans Claus, einem deutschen Instrumentalisten, der in königlichen Diensten stand, als »*Fistulator*« der königlichen Musikkapelle aus, verblieb dort 17 Jahre, bis 1563, mit zweijähriger Unterbrechung[1]). Wir könne mit neiniger Sicherheit behaupten, daß eben in dieser letzten Zeit der Grund zu seiner kompositorischen Ausbildung und musikalischen Reife gelegt wurde. Die Knabenjahre, welche Gomółka als Mitglied der königlichen Hofkapelle verbrachte, waren für ihn von entscheidendem Einflusse. König Siegmund II. August, der Jagiellone, ein großer Freund und Gönner der Musik, unterhielt an seinem Hofe die ausgezeichnetsten deutschen, niederländischen und

1) Die Daten sind aus A. Polinski's »Geschichte der poln. Musik« geschöpft.

italienischen Meister, Sänger und Instrumentalisten, welche die besten Kompositionen jener Zeit aufführten. Nachdem Gomółka den Dienst am königlichen Hofe aufgab, weilte er wahrscheinlich in Krakau in der Nähe jener einflußreichen Magnatenkreise, welche, dem Beispiele des Königs folgend, der Ausdruck einer hohen Renaissancekultur im weitesten Sinne des Wortes wurden; in näheren Verhältnissen lebte er mit dem Bischof von Krakau, Peter Myszkowski, und verbrachte seine letzten Lebensjahre als Musikdirektor der Hofkapelle in Jazłowiec (dem in Ostgalizien gelegenen Sitze einer mächtigen Magnatenfamilie). Dort starb er im Jahre 1609. Die Inschrift auf der Gedenktafel in Jazłowiec gibt irrtümlich an[1]), Gomółka sei im 45. Lebensjahre gestorben; ohne Zweifel wurde sein Lebensalter aufs Geratewohl auf dem Grabsteine angegeben.

Seinen musikalischen Ruhm verdankt Gomółka den im Jahre 1580 erschienenen 4stimmigen Psalmen-Melodien, welche eine Vertonung des Kochanowski'schen Psalters, für gemischten Chor gesetzt, und dem Bischof Peter Myszkowski gewidmet sind. Dem Werke ist nach der Zeit Weise eine versifizierte Lobrede von Andreas Trzycieski, dem Haupte des polnischen Protestantismus, in lateinischer Sprache vorangestellt[2]). Die 150 Psalmen-Melodien nehmen 167 Druckseiten ein und sind in Gestalt unserer heutigen Partitur mit Untereinanderfügung der einzelnen Stimmen angelegt. Die Anwendung dieses Prinzips in jener Zeit, in welcher die gedruckten mehrstimmigen Kompositionen in einzelnen Stimmheften erschienen, ist »ein höchst seltener Fall, ja vielleicht« der zweite dieser Art neben dem von O. Kade veröffentlichten »*Te Deum*« von Leonart Schroeter (1571) und den 4stimmigen Madrigalen von Cyprian de Rore (1577). — Während die vor Gomółka's »Melodien« herausgegebenen Psalmen in den meisten Fällen streng konfessionelle Ziele verfolgten, indem sie für Protestanten, Calvinisten, Arianer und andere Dissidentensekten bestimmt waren, tragen die Psalmen Gomółka's eher einen indifferenten Zug, wodurch sie sowohl den Katholiken als den Dissidenten zur Andacht dienen konnten: dies spricht sich sehr deutlich in der Dedikationsvorrede des Meisters, der seine Melodien für »Polen, seine braven Landsleute« bestimmt, ohne einen konfessionellen Unterschied unter ihnen zu machen. Der Umstand, daß das Werk dem katholischen Würdenträger, Bischof Peter Myszkowski zugeeignet und von Andreas Trzycieski, dem Führer der polnischen Dissidenten mit einem Epigramme eingeleitet war, kann als symbolischer Ausdruck der zwischen den streitenden Parteien vollbrachten Versöhnung gedeutet werden, und in diesem Sinne kann das Psalmenwerk als ein Brennpunkt gelten, in dem jene zwei feindlichen religiösen Tendenzen zu einer Einheit zusammenschmolzen. Nach Gomółka's Hinscheiden versanken seine »Melodien« in Vergessenheit; daß sie keine Verbreitung fanden, beweist die einzige Ausgabe vom Jahre 1580, während in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts die »Melodien« Claude Goudimel's mit der Psalmenübertragung von Mathäus Rybiński zwei fast hintereinander folgende Ausgaben hatten.

Dem XIX. Jahrh. war es vorbehalten, die kühle Gleichgültigkeit dem Meister gegenüber gut zu machen und ihm den verdienten Ruhmeskranz zu flechten.

1) Analog dem Irrtum auf dem Grabmale des Allessandro Scarlatti.

2) Von den sieben bis heute erhaltenen Exemplaren der Psalmen-Melodien befinden sich zwei in der Jagiellonischen Universitäts-Bibliothek und in der Bibliothek des Fürsten Czartoryski in Krakau.

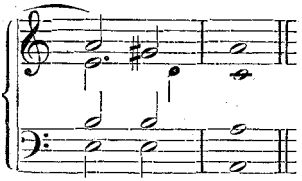
Nun wollen wir auf analytischem Wege einen näheren Blick auf Gomółka's Tonschöpfungen in betreff ihrer Formgestaltung und ihres geistigen Inhaltes werfen, um ein abschließendes Urteil über seine kunstgeschichtliche Stellung zu gewinnen.

Das charakteristische Merkmal der »Melodien« ist ihre überaus einfache Struktur. Außer der Melodie des 45. und 141. Psalmens, welche in kanonischer Imitationsform als rein kontrapunktische Sätze behandelt werden, sind alle übrigen Melodien fast homophon nota contra notam gehalten oder kommen einem ausgesprochenen Fauxbourdon gleich und verlieren den Charakter des einfachsten Stils auch dann nicht, wenn mehrere Noten von kleinerem Werte gegen eine größere in stufenweiser Bewegung oder in einem punktierten Rhythmus geführt werden oder sogar melodische Motive in kurzen Imitationen oder sequenzartigen Episoden gelegentlich vorkommen. Die thematisch-kontrapunktischen Sätze können weder durch die Erfindungskraft der Motive noch die Mittel der Durchführung kein höheres Interesse beanspruchen. Aber auch die Kraft und Größe Gomółka's ist nicht im kunstvollen Tonsatze zu suchen: knappe, miniaturartige Tongebilde sind die eigentliche Kunstform, in der sich Gomółka's Individualität frei und sicher bewegt. Es scheint mir das Richtige getroffen zu sein, wenn ich die Technik und inneren Ausdruck der »Melodien« mit dem Linienstiel einer Holzschnittzeichnung vergleiche, deren traumhafte Zartheit den Stimmungsgehalt der Psalmen-Melodien am ehesten zu verdeutlichen imstande ist. Ein Hauch tiefer Poesie und anmutig-weiche, lyrische Stimmung bildet den Grundzug der »Melodien«.

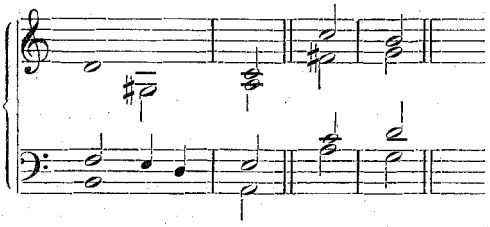
Je nach der Anzahl der vertonten Textzeilen haben die »Melodien« eine verschiedenartige Größe und Ausdehnung: nebst ausgeführten, umfangreichen Tongebilden begegnen wir miniaturartigen, kaum sieben- und sogar sechstaktigen Tonsätzen (Ps. 138). Die innere Architektur eines jeden Psalmes ist eng an den Bau der Textstrophe gebunden. Nach einzelnen Versen werden sehr fühlbare Einschnitte und Absätze gebildet, so daß der Tonsatz in mehrere symmetrische Melodiezeilen zerfällt, welche den Strophenzeilen entsprechen. Ein jeder Versabsatz schließt mit einer deutlichen Kadenz, am häufigsten mit einem Ganz- oder Halbschlusse, seltener wird ein Trugschluß meistens mit sinnreichem Anschluß an den Textinhalt (Ps. 57) gesetzt; auch auf der Cäsur des Verses wird öfters eine Kadenz gebildet. Jedoch nicht immer entspricht die Anzahl der Melodiezeilen der Anzahl der Textzeilen: entweder gelangen nicht alle Stimmen gleichzeitig zur Ruhe, und es kann kein Teilschluß angebracht werden, so daß der neue Strophenvers durch eine Stimme angekündigt, unmittelbar ohne einen Ruhepunkt anfängt; oder es kommen Kürzungen der Melodie vor, indem der erste, manchmal auch der letzte Teil mit einer anderen Textzeile wiederholt wird; so trägt in den meisten Fällen eine dreizeilige Melodie vier Strophenverse, eine vierzeilige Melodie sechs Textzeilen (Ps. 76, 140) oder endlich eine fünfzeilige Melodie sechs und acht Textzeilen (Ps. 11, 92, 119).

Die Anfänge und die Schlußkadenzen der Tonsätze bieten durch ihre mannigfache Gestaltung ein hervorragendes Interesse. In manchen Anfängen läßt sich noch ein Festhalten an dem Überlieferten wahrnehmen, nach dessen Lehre »omnis contrapunctus per concordantiam perfectam incipere debet«, da die Melodien mit einer leerrn Quinte einsetzen. Als Grundsatz kann jedoch gelten, daß mit einem vollen Dreiklange (und kleiner Terz) begonnen wird, was einen gewaltigen Verstoß gegen die erstarrende mittelalterliche

Musiktheorie bedeutet. Die Schlußakkorde tönen auch mit einem vollständigen Dreiklange aus (insbesondere in »phrygischen Schlüssen«) seltener mit einer leeren Quinte; dagegen wird der quintenlose Schluß mit großer oder kleiner Terz am häufigsten gebraucht; in der Blütezeit der mehrstimmigen Musik des XVI. Jahrhunderts gemieden, wird dieser Schluß zu Gomółka's charakteristischem Merkmal, welches sein Wesen von der stilistischen Eigenart des »klassischen« Tonsatzes merklich unterscheidet (ebenfalls bei Math. Le Maistre in den »geistlichen Liedern«). — In der Kadenz wird die Bedeutung der IV. und V. Klangstufe mit richtigem Gefühl empfunden und eine ganz moderne Klangwirkung erzielt. Die vorgehaltene Tonika, welche als Quarte zum Grundton auftritt und in die Terz aufgelöst wird, dann die auf schlechtem Taktteile nachschlagende Septime lassen schon jene Schlußformel vorausahnen, welche »bis zum Überdruß« in den ersten Musikdramen als stereotype Manier verwendet wurde:



Dies ist die »klassische« Kadenz Gomółka's, welche einige Modifikationen aufweist, indem die Mittelstimmen ihren Tongang reicher entfalten, sei es in Synkopierungen oder belebter Figuration; aber auch die typische Schlußformel der kontrapunktischen Periode mit dem absteigenden Leittone fehlt nicht bei Gomółka (besonders in den Teilschlüssen):

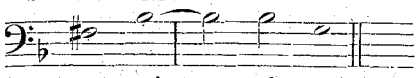


Obwohl der Tonsatz äußerst knapp und einfach gehalten ist, zeichnen sich die Stimmen durch besonders schöne und selbständige Führung aus: von dem schlichtesten Tongange, der sich in den Grenzen kaum einer Sekunde bewegt (Ps. 146) bis zur breit ausgeführten melodischen Linie wird ein prachtvoller Fluß einer innigen und biegsamen Melodie entwickelt. Der eigentliche Träger des Gesanges ist der Tenor, bloß in einigen Psalmen liegt die Melodie im Sopran und ist meistens eine echte Volksweise oder trägt einen volkstümlichen Zug. Als eine höchst merkwürdige Eigentümlichkeit für die Melodiebildung bei Gomółka ist die echoartige Wiederholung einer melodischen Wendung zu betrachten (Ps. 8, 13, 35, 75, 87, 97), wie auch die Selbstzitate, die auf Entlehnungen schon einmal gebrauchter Motive beruhen. (Ps. 29 = 116, 134, 138, Ps. 9 = 111, Ps. 45 = 93, 111, Ps. 113 = 127, 131.) Das Melisma ist nur sparsam in den Tongang verwebt und wird durch seinen schmerzlich traurigen Zug gern zum Ausdruck einer

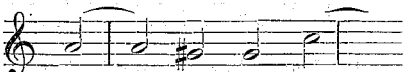
wehmutsvollen Stimmung gebraucht; doch auch in freudigen Sätzen weiß Gomółka dem Melisma die entsprechende Färbung zu geben und durch seine Verwendung den inneren Ausdruck zu steigern.

Die Stimmen verwenden zu ihrem melodischen Aufbau die seltensten, von der Musiktheorie des XVI. Jahrhunderts verpönten Intervalle. Der abwärtssteigende Oktavensprung wird nicht nur in den Kontrapunkten häufig gebraucht, sondern er erscheint auch als wesentliches, melodisches Element im Tenor und Sopran (Ps. 80, 113). Der in der klassischen Zeit des a-cappella-Gesanges ebenfalls gemiedene Schritt der großen Sexte wird auf- und abwärts nicht bloß nach einer Kadenz, sondern in der Mitte der Melodie mit größter Freiheit und Vorliebe von Gomółka verwendet. Im 54. Psalm ist der Schritt einer verminderten Quinte ($g_1 - \sharp c_1$) deutlich vorgeschrieben; einigemal wird die verminderte Quarte als Bestandteil der Melodie in der Mitte des Gesanges verwendet. Ich wüßte diesem für die Zeit ungemein kühnen Melodieschritt eine Stelle aus den »*Lamentationes*« G. M. Nanini's und aus Lud. Vittoria's »*Missa IV. toni*« (Sanctus) an die Seite zu stellen:

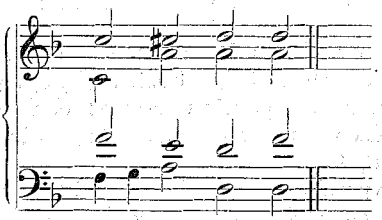
S. M. Nanini.



L. Vittoria.



Auch übermäßige Intervalle spielen eine hervorragende Rolle in dem Aufbaue der Melodie: die übermäßige Quarte (Ps. 115) und insbesondere die den polnischen Gesängen eigentümliche übermäßige Sekunde (Ps. 6, 38, 115, 126, 137) verleihen dem Satze eine ausdrucksvolle Tonfarbe und ein echt nationales Gepräge. Endlich findet der weiche und biegsame, in den kirchlichen Tonwerken ganz und gar gemiedene chromatische Schritt[1]) keine seltene Anwendung in Gomółka's »Melodien«; von überaus schöner Wirkung ist die chromatische Stelle im 55. Psalm, wo der verzweiflungsvolle Ruf einer bedrückten Seele um Hilfe Gottes zum tief-innersten Ausdruck gelangt:



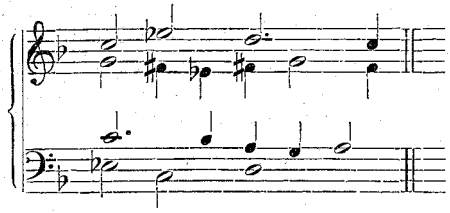
Die Tonsätze Gomółka's bewegen sich in den alten Kirchentonarten, und obwohl die vorherrschende Diatonik nicht selten durch freiere harmonische Tonverhältnisse verwischt wird, die Melodie verleugnet ihre Abstammung aus den Kirchentönen durchaus nicht. Dies ist in dem Wesen der national-polnischen Gesänge, welche noch heute den Zusammenhang mit der alten Tonalität erkennen lassen, begründet. Das »harmonische« Kolorit der »Melodien« hat einen erstaunlich modernen Zug und überrascht durch reichen Modulationswechsel, in dem ein entschieden richtiges, intuitives Erfassen der

1) Ausnahmefälle: Cl. Goudimel: »*O crux benedicta*«, Felice Anerio: »*Ave maris stella*« und Rogier Michael: »Eine feste Burg«.

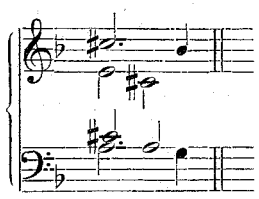
Tonverwandtschaft zutage tritt. — Die Klangwirkung ist von einer besonderen Zartheit und weichen Anmut: wie silberne Fäden ziehen manchmal in milder Ruhe choralartig-tönende Dreiklänge. Zum Ausdruck einer heftigen und leidenschaftlichen Stimmung werden dagegen dissonierende Verhältnisse äußerst feinsinnig und mit prachtvoller Wirkung häufig und frei verwendet: verminderte Dreiklänge (die Hauptdissonanz der niederländischen und römischen Schule), Septimenzusammenklänge, welche nach modernen harmonischen Prinzipien unserem II^7, III^7 und sogar VII^7, (*d a ♮ f*$_1$ Psalm 36) entsprechen und einen schmerzlich-klagenden Zug haben, kommen sehr häufig vor.

Stellen, wie folgende:

Ps. 16

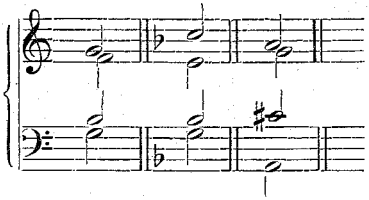


Ps. 25



sind seltene Ausnahmefälle in der Musik des XVI. Jahrhunderts und deuten schon nach einer »neuen Zeit«. Das von Haberl als apokryph bezeichnete »*Exaudi nos*« G. M. Nanini's enthält eine analoge Stelle (*♯f c*$_1$ *♭e*$_1$ *a*$_1$).

Endlich sind die frei eintretenden Septimen in dem 25. Ps. (a), 107. Ps. b) und 114. Ps. (c) so merkwürdig, daß sie fast an ihrer Zeit nicht gemessen werden können und als Wendepunkte der modernen Tonalität gedeutet werden dürfen. Übermäßige Seaten (*b f ♯g*) (*♭e g ♯c*) finden in den »Melodien« eine überaus häufige Anwendung; ebenso sind frei eintretende Quarten im Basse (unser $\frac{6}{4}$) und Zusammenklänge wie *d ♯f*$_1$ *b*$_1$ *a*$_1$ *♯c f*$_1$ keine Seltenheit (Ps. 12, 28, 60).



Quint- und Oktavparallelen sind bei Gomółka in reicher Fülle vorhanden. In einigen Fällen stehen die verbotenen Quinten blank da (Ps. 18, 42, 52); manchmal jedoch werden sie durch rhythmische Verschiebung oder Durchgänge gemildert, jedoch nicht aufgehoben, manchmal durch ein ♯ oder ♭ alteriert. Ebenso oft kommen Paralleloktaven vor; werden sie durch ein Wiederholungszeichen getrennt, dann können sie für unanstößig gelten; in den Psalmen 68 und 77 ist der Versuch gemacht, sie durch eine Pause zu vermeiden, wodurch jedoch vom Standpunkte der mittelalterlichen Musiktheorie das Fehlerhafte der Bewegung nicht entschuldigt wird (Franch-Gafor: »*Practica musicae*« Buch III, Kap. XII); dagegen sind sie im 33. und 108. Psalm absichtlich mit tonmalerischer Bedeutung gebraucht, um durch den doppelten Tongang die Klangwirkung der Stelle zu steigern und das volksmäßige Kolorit der freudigen Stimmung hervorzuheben.

Der fortschrittliche Charakter der Psalmen-Melodien Gomółka's findet seinen Ausdruck in der Textbehandlung und sorgsamster Betonung der einzelnen Worte. Die Silbendehnung auf mehrere Noten wird nur selten angewandt und nur in den Fällen, wo sie durch Stimmung und inneren Ausdruck des Textinhaltes gerechtfertigt ist; sonst erhält eine jede Silbe ihre einzelne Note. Zur ausdrucksvollen Wiedergabe des Textes trägt die Tonmalerei im hohen Maße bei und spielt eine hervorragende Rolle in der Gestaltung der melodischen und rhythmischen Zeichnung der Motive. Die »programmatischen« Merkmale der Psalmen-»Melodien« dem Einflusse des Madrigals zuzuschreiben — wie manche es tun — ist zu weit hergeholt: die Tonmalereien Gomółka's wollen keine speziell-programmatischen Zwecke im strengsten Sinne des Wortes verfolgen, sie haben nur entweder den Inhalt eines einzelnen Wortes zu kennzeichnen oder dem Ganzen eine ausdrucksvolle Färbung in großen Zügen zu geben und den Stimmungsgehalt des Textes plastisch hervorzuheben, wie es doch bei allen Meistern des XVI. Jahrhunderts ausnahmslos der Fall ist. (Die fast gleiche Behandlung finden bei allen Komponisten die Worte: *gaudium*, *cantate*, *jubilate*; bei den Worten: »*in coelum*« schwingen sich die Stimmen in die höchsten Höhen empor, wogegen sie bei »*in terra*, *in inferno*« in ihre tiefste Lage abwärts steigen.)

Gegen den Einfluß des Madrigals auf eine geistliche Komposition am Ende des XVI. Jahrhunderts spricht jene Wandlung, welche sich in der Entwicklung des Madrigals vollzogen hatte: das Madrigal streifte sein leichtfertiges, weltliches Wesen ab und schlug im Anschluß an die Reformbestrebung des kirchlichen Gesanges den entgegengesetzten Weg zum »geistlichen Madrigale« ein.

Um den Stil der »Melodien« in einen genetischen Zusammenhang mit der allgemeinen Musikentwicklung des XVI. Jahrhunderts zu bringen, ist es nötig, sich jenen Umschwung in der Behandlungsweise des Tonsatzes vor die Augen zu halten, welchen wir in den Meisterwerken des à-cappella-Gesanges beobachten und der durch den Gang der allgemeinen Geistes- und Kunstbildung befördert wurde. Es war jene »Wendung zum Einfachen, die in der Zeit lag« und die in der Verlegung der Melodie in den Sopran, der fast akkordischen Stimmführung, der Beschränkung des Melismas auf das äußerste Maß und der sorgsamen Textdeklamation sich kundgibt. Die Reformation erfüllte in glänzender Weise das von der Zeitströmung aufgestellte Musikideal — in dem evangelischen Chorale. Dem ersten »Gesangbuche« Johann Walter's folgten geistliche Gesänge von der einfachsten Setzart, wie sie in den Sammlungen Georg Rhaw's und des Johannes Ott in reicher Fülle enthalten sind. Nun müssen die Meister des deutschen Chorals durch ihren einfachen kontrapunktischen Stil mit der Melodie in der Oberstimme, gesangreiche und stimmungsvolle Setzart als die musterhaften Vorbilder genannt werden, welche ihren Einfluß auf die »Melodien Gomółka's ausüben konnten, um so mehr als ein inniges Verhältnis zwischen den deutschen und polnischen Protestanten bestand und die deutschen Musiker eine hervorragende Stellung in der königlichen Kapelle einnahmen. Gomółka's »Melodien« entsprangen derselben Tendenz, den Gemeindegesang möglichst einfach zu gestalten und zeigen einen verwandten Zug mit dem deutschen Choral sowohl in der architektonischen Gestaltung und Stimmführung, als auch in der harmonischen Textur und dem inneren Ausdruck.

Gleichzeitig läßt sich eine innere Verwandtschaft zwischen Gomółka's

»Melodien« und dem französischen Psalter Claude Goudimel's (1565) nicht leugnen. Schon die Worte Goudimel's in der Vorrede, welche sein Werk für häusliche Andacht bestimmen (»pour s'esicouir en Dieu particulièrement en maisons), erinnern an dasselbe Ziel, das Gomółka seinen »Melodien« in der an den Bischof Myszkowski gerichteten Widmung vorangestellt hatte: »ich bringe neue Melodien sehr leicht gesetzt, für schlichte Leute nicht zu schwer«. Gemeinsam ist beiden die einfache Struktur und Setzart der Psalmen, die jedoch bei Goudimel strenger und konsequenter durchgeführt ist, indem die Tonsätze ausschließlich im einfachsten Stil nota contra notam gehalten sind, weiterhin der symmetrische Aufbau und die periodische Gliederung der einzelnen Melodiezeilen, wie auch eine entfernte Ähnlichkeit in der melodischen Zeichnung, was dadurch erklärt werden kann, daß sie beide aus gemeinschaftlicher Quelle schöpften: so verhält sichs mit den Melodien der Goudimel'schen Psalmen Nr. 36, 50, 68, 118, 134 und den »Melodien« Gomółka's (Ps. 52, 57, 58), welche nicht von den Tonsetzern erfunden, sondern den damals gesungenen Melodien der »Böhmischen Brüder« entlehnt wurden. Der Hauptunterschied zwischen Goudimel und Gomółka liegt in der Dissonanzbehandlung: im Gegensatz zu Gomółka's außergewöhnlich kühner »Harmonie« (wenn es erlaubt ist, diesen modernen Begriff als Maßstab der kontrapunktischen Tonwerke des XVI. Jahrhunderts zu gebrauchen) ist Goudimel's Tonsatz vorwiegend konsonierend, mit spärlichster Anwendung der Dissonanz.

Zuletzt soll noch auf das geistige Band hingewiesen werden, welches Gomółka's schlichte Kunst mit den Meistern der »römischen Schule«, jenen bedeutenden Repräsentanten des reinsten Kirchenstils, verbindet: es ist die edle Einfachheit des Tonsatzes, der Wohllaut der Sprache, die würdevolle und milde Ruhe, Wärme und Zartheit.

Trotz der unverkennbaren fremden Einflüsse und Wechselwirkungen sind bei Gomółka die Grundzüge der künstlerischen Individualität nicht nur scharf ausgeprägt, sondern es macht sich auch ein bewußtes Streben nach einem, dem nationalen Charakter entsprechenden Stil bemerkbar. Wenn wir sogar von jenen Psalmen, aus denen das echte, lebendige Volkslied mit der getreuen Tonfolge und dem angeborenen Rhythmus uns anspricht, absehen (Ps. 9, 29, 33, 47, 68, 81, 92, 97, 98, 103, 116, 133, 134), so treten in den übrigen »Melodien« solch eigenartige und hervorragende Momente hervor, daß wir ohne Vorbehalt in ihnen die Offenbarung eines nationalen Geistes erblicken müssen: die seufzend-klagende Schwermut der polnischen Melodik, die rhythmische Beschaffenheit der Motive, die musikalische Architektonik der Melodie, die Schritte der verminderten und übermäßigen Intervalle, all dies ist in den »Melodien« enthalten und zeugt von ihrem nationalen Charakter.

Die Psalmen-Melodien Gomółka's erfüllten nicht nur die Aufgabe eines Gemeindegesanges, sondern ihr Wert als reines Kunstprodukt überstieg im Weiten das gewöhnliche Maß: sie waren trotz der beabsichtigten Einfachheit des Tonsatzes zu »künstlerisch«, um dem gewöhnlichen Gebrauche als kirchlicher Volksgesang zu dienen und die Quelle der täglichen Andacht für »schlichte Leute« zu werden, denn ihr Ausdruck war zu hoch und zu ernst, ja fast zu mystisch-erhaben. — Für die Richtigkeit der Behauptung liefert den besten Beweis die Tatsache, daß Gomółka's Kunst von seiner Zeit gleichgültig empfunden wurde und daß wenige Jahre nach seinem Tode die »Melodien« in Vergessenheit gerieten — ein Los, das vielen »Großen« der Kunst

zuteil wurde. Und doch enthielt Gomólka's Psalter alle Eigenschaften, um das heilige Buch der Nation zu werden, aus dem fromme Gefühle der kontemplativen Andacht zu schöpfen waren, und der Meister selbst hätte durch den fortschrittlichen Charakter seiner Musik die Bedeutung eines Verkünders und Vorkämpfers der »neuen Zeit« erlangen und in einer Reihe mit jenen Männern genannt werden sollen, deren Tonwerke eine gewaltige Reaktion gegen die überkünstelte kontrapunktische Setzweise waren und den Umschwung in der Musikentwicklung herbeizuschaffen halfen.

Krakau. **Josef W. Reiss.**

Lettres de Gluck et à propos de Gluck (1776—1787).

Les lettres de Gluck qu'on va lire sont, sinon tout à fait inédites, du moins à peu près inconnues, et ont pour la plupart échappé aux biographes de Gluck. Disséminées dans des collections de journaux anciens ou dans des publications de documents historiques, elles se rapportent aux douze dernières années de la vie du grand musicien. Aucune d'elles n'avait été reproduite dans les recueils de Gluck, notamment dans les Musiker-Briefe de Nohl et de Mme. La Mara.

Nous y joignons deux lettres de Salieri et de Piccinni, l'une relative à la mort de Gluck et l'autre à la fondation proposée par Piccinni, dans le Journal de Paris, en mémoire de son glorieux rival. La lettre de Salieri prouve que l'oratorio du Jugement dernier, s'il fut proposé à Gluck, fut composé uniquement par son élève. Quant à la fondation que Piccinni soumettait aux «auteurs» du Journal de Paris, elle ne fut jamais réalisée. Cette idée ne serait-elle pas à reprendre, à la veille de célébrer le second centenaire de la naissance de Gluck?

Lettre de Monsieur le Chevalier Gluck aux musiciens composant l'orchestre de l'Opéra[1]).

Vienne, le 14 Août 1776.

Messieurs.

On m'écrit que vous exécutez avec une perfection surprenante l'opéra d'Alceste, en y mettant un zele extraordinaire: je ne saurois vous exprimer le plaisir que me fait ce témoignage de votre amitié pour moi en cette occasion; je vous prie d'être persuadés que je n'en laisserai échapper aucune pour vous prouver ma reconnoissance; en attendant, mes chers amis et compagnons, recevez mes plus vifs remerciemens, et si j'ose vous prier encore d'une nouvelle marque d'amitié, mettez tout le soin possible pour faire réussir l'opéra de M. Cambini car on me dit qu'outre ses talens, il est très-honnête homme, chose très-rare parmi nos confrères dans le siècle où nous vivons. Je suis pour toujours, Messieurs, et chers amis, votre très-humble, &c.

---

1) Cette lettre fut publiée par Métra, dans sa Correspondance secrète (t. III, p. 280—281), précédée de ces réflexions:

«A propos de lettres, en voici une assez originale de notre ami Gluck; elle fait vive rumeur à l'Opéra où on trouve très-déplacé que l'orphée Allemand prétende que la probité soit peu compatible en ce siècle, avec le talent de la musique. Au reste, le Chevalier Gluck s'y est puis un peu tard pour engager ses chers amis à soutenir l'opéra des Romans qui, joué alternativement avec Alceste, auroit fait l'ombre au tableau puisque ce malheureux ouvrage de M. Cambini est tombé».

Le «ballet héroïque en trois actes» de Cambini (livret de feu de Bonneval) fut représenté sans succès le 2 août 1776. Le 30 juillet, on avait donné Alceste avec un tel succès que cette représentation, qui devait être la dernière, fut suivie de

A Madame la Comtesse de Fries.

Madame

On m'a si tracassé sur la musique et j'en suis si degoûté, qu'à present, je n'écrirais pas seulement une notte pour un louis; concevez par là, Madame, le degré de mon dévouement pour vous: puisque j'ai pu me résoudre à vous arranger pour la harpe les deux chansons, que j'ai l'honneur de vous envoyer. Jamais on n'a livré une battaglie plus terrible et plus disputée de (sic) celle que j'ai donné avec mon opéra d'Armide[1]). Les cabales contre Iphigénie, Orfée et Alceste n'étoient que des petites rencontres entre les troupes légères en comparaison. L'Ambassadeur de Naples, pour assurer un grand succès a l'opéra de Piccini, est infaticable pour cabaler contre moi, tant à la cour que parmi la noblesse. Il a gagné Marmontel, La Harpe et quelques académiciens, pour écrire contre mon sistème de musique et ma manière de composer. M. l'abbé Arnaud, M. Suard et quelques autres ont pris ma défense, et la querelle s'est échauffée au point, qu'après des injures, ils seroient venus aux faites (sic), si les amis communs n'avoient pas mis l'ordre entre eux. Le Journal de Paris, qu'on débite tous les jours, en est plein. Cette dispute fait la fortune du Rédacteur, qui a déjà au delà de 2,500 abonnés dans Paris. Voilà donc la révolution de la musique en France, avec la pompe la plus éclatante. Les enthousiastes me disent: Monsieur, vous êtes heureux de jouir des honneurs de la persécution; tous les grands génies ont passé par là. — Je les enverrois volontiers au diable avec leurs beaux discours. Le fait est que l'opéra qu'on disoit d'être tombé, a produit, en 7 représentations, 37,200, sans compter les loges louées pour l'année, et sans les abonnés. Hier, 8e représentation, on a fait 5767 livres. Jamais on a vu une plaine si terrible et un silence si soutenu. Le parterre étoit si serré, qu'un homme qui avoit le chapeau sur la tête, et à qui la sentinelle disoit de l'oter, lui a répondu: venez donc vous même a me l'oter; car je ne puis faire usage de mes bras; cela a fait rire. J'ai vu des gens sortant les cheveux délabrés et les abits baignés comme s'ils étoient tombez dans une rivière. Il faut être François pour accheter un plaisir à ce prix là. Il y a 6 endroits dans l'opéra qui forcent le public à perdre contenance et de s'emporter. Venez y, madame, à voir tout ce tumulte: il vous amusera autant que l'opéra même. Je suis au desespoir de ne pouvoir encore partir, à cause du mauvais chemin; ma femme a trop de frayeur. Je vous prie de me faire mes compliments à monsieur le Baron et à monsieur Gontard.

Je suis avec la considération la plus parfaite,

Madame,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

Le chevalier Gluck.

P.S. Ma femme vous fait mille tendres compliments.

Paris, 16 novembre 1777[2]).

---

plusieurs autres. Gluck, revenu à Paris, assistait à la trente-huitième, le 14 septembre.

1) La première représentation d'Armide avait eu lieu à l'Opéra de Paris, le 23 septembre 1777. Cf. la lettre à La Harpe, en réponse à l'article du Journal de Littérature du 5 octobre.

2) D'après le Catalogue de la célèbre collection Fillon (no 2391). «L. A. S. en français à Mme. la Comtesse de Fries. Paris, 16 nov. 1777, 2 pages, in-4o».

A l'abbé Arnaud[1]).

Vienne, 15 juillet 1778.

Vous avez bien raison, Monsieur, je ne pourrai finir mes deux operas à Vienne[2]); il faut que je me rapproche aux poëtes, car nous ne nous comprenons pas bien de loing. Je compte de partir d'icy au mois de settembre, si Monsieur de Vismes[3]) me peut procurer de l'impératrice la permission de me rendre à Paris. Sauf d'elle, je ne pourrois pas partir. M. le bailly[4]) vous dira les raisons. Ainsi j'aurai probablement derechef besoin de votre redoutable bras pour attérer mes ennemis cet hiver prochain; sans vous je n'ai pas le courage de hazarder encore une bataille. En attendant rassemblez vos troupes, cajolez bien nos alliés, surtout madame de Vaines, à qui je vous supplie de présenter mes hommages, ainsi qu'à toute sa (sic) illustre société. Conserve-t-elle encore cette belle tête circassienne? je me la présente souvent à mon imagiration, quand en travaillant je ne me sente pas assez échauffé, elle doit contribuer beaucoup ou succès opéras.

L'opéra de Bologne a été très-courru. Le duc et la duchesse de Parme, archiduc et archiduchesse de Milan y sont allés à le voir. Généralement les italiens l'ont appellé le grand opéra de Bologne. Un de mes amis, qui l'a vu présenter a Vienne, m'écrit que la de Amici[5]) qui faisoit le rôle d'Alceste étoit aux nues; que celui qui faisoit le rôle d'Admète étoit déjà trop vieux; que les ballets étoient tout à contre sens; ils ont dansés jusque dans le chœur: Pleure ô patrie, ô Thessalie! et imaginez-vous après cela le reste. L'ami m'écrit après un proverbe italien, où il fait comparaison de l'opéra d'Alceste avec le monde, en disant: Il mondò va da se, e non casca, perchè non ha dove cascare[6]). Je vous ajouterai que l'autre jour, étant ches le prince de Kaunitz, l'envoyé de Naples m'a prié de lui faire venir tous les opéras que j'ai faits en France; on les lui demande à Naples, où ils veulent avoir tout ce que j'ai fait. Voilà une anecdote qui ne plaira pas trop à monsieur l'embassadeur[7]) que le bon Dieu bénisse. Ma femme vous fait mille compliments, et roi je reste avec le plus grande admiration pour votre génie.

Monsieur,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur

C. Gluck.

P.-S. N'oubliez pas mes compliments, je vous prie, a monsieur le comte de Rochouard[8]) et toutte sa maison, ainsi à monsieur et madame de Suard.

---

1) Publiée dans l'Amateur d'Autographes, 1864, p. 24-25. L'abbé Arnaud, de l'Académie française, était un des partisans que Gluck s'était fait en France, avec Suard.

2) Il s'agit d'Iphigénie en Tauride, qui fut représenté à Paris le 18 mai 1779, et d'Écho et Narcisse, réprésenté le 21 septembre de la même année.

3) De Vismes de Valgay, directeur de l'Opéra.

4) Gaud Lebland, bailly du Roullet, attaché à l'ambassade de Vienne, librettiste de Gluck.

5) Une cantatrice italienne de ce nom chanta à Londres en 1763.

6) «Le monde va tout seul, et ne tombe pas, parce qu'il ne saurait de quel côté tomber».

7) Caraccioli, ambassadeur de Naples à Paris, partisan de Piccinni.

8) Rochechouart.

A M. De Gontard[1]).

[Vienne, 1779.]

Gluck a l'honneur de prevenir M. de Gontard qu'icy à Vienne on ne vend aucun Opera en langue françoise, seulement Alceste et Paris et Hélène, en langue italienne; votre correspondent trouvera les opéras qu'il souhaite facilement à Paris: Iphigénie en Aulide, Alceste et Orfée, chez M. Marchand, rue Grainelle-St-Honoré; Iphigénie en Tauride chez M. Matho, en son magazin, où il trouvera aussi Armide, peut-être le meilleur ouvrage des miens, et qui mérite bien d'être du nombre de la collection de votre ami.

Le même M. Mathon a le privilège de faire graver Echo et Narcisse. Il saura de lui si l'opéra sera bientôt prête pour pouvoir être achettez du Public.

Réponse de M. Gluck.

A Madame Dupuis[2]).

Je ne doutois pas, Madame, quand je vous ai présentée à M. de Vismes, et qu'il vous a proposé de chanter, deux jours après, Iphigénie en Tauride, ni de votre succès, ni de l'empressement du public qu'on auroit à vous admettre à l'Opéra. L'événement et le Public ont ratifié mon opinion sur le premier point, et il me semble que votre admission en devoit être une suite nécessaire. Je ne sais, vu l'utilité grande dont vous y seriez, quelle raison peut vous en exclure; mais je vous dois la justice de dire et de publier que du côté de la voix, de la méthode, de l'intelligence, de la sensibilité, rien ne vous manque pour le mériter les plus grands applaudissements et les obtenir. J'y ajouterai l'estime particulière que je fais de votre personne et de votre caractère, et avec laquelle je suis,

Madame,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur

Signé, Chevalier Gluck.

Paris, ce 3 Octobre 1779.

A Monsieur Valentin, Directeur de la musique de Monsr. le duc d'Aiguillon, par Bordeaux, Aiguillon en Guyenne[3]).

De Vienne, ce 17 avril 1782.

Monsieur.

Votre obligeante lettre m'a fait grand plaisir et je dois vous en remercier. Elle est très flatteuse pour moi et j'y vois l'empreinte d'un génie ardent

1) D'après l'Amateur d'Autographes, de Charavay, année 1864, p. 24. Cf. la lettre à M. Gersin, publiée par Nohl, Musiker-Briefe.

2) Journal de Paris, du 12 novembre 1779. Cette lettre fut adressée «aux Auteurs du Journal», par une cantatrice qui aurait chanté trois fois Iphigénie, à la reprise de septembre 1779. Mme Dupuis, qui n'a pas laissé de traces à l'Opéra. Craignant que son départue fût interprété comme une marque d'insuffisance, elle s'adressait au journal, en lui communiquant la lettre par laquelle elle priait le compositeur de l'«honorer d'une Lettre ostensible qui détruise les impressions défavorables qu'on pourroit prendre sur son compte». Gluck répondit par un témoignage de satisfaction que la cantatrice s'empressa de communiquerau Journal de Paris, tout dévoué à la cause gluckiste. Gluck quitta Paris vers le 10 octobre.

3) Revue musicale, 1er avril 1907. Lettre communiquée par M. Daene, organiste, secrétaire de la Société Sainte-Cécile de Bordeaux. Le destinataire de

avide d'apprendre, ainsi que le fonds d'un bon cœur et d'un caractère excellent, qui vous font beaucoup d'honneur.

Si l'état de ma santé me le permettait et si je pouvais encore entreprendre quelque chose touchant l'art dramatique, je n'aurais rien de plus pressé que d'accepter l'offre que vous venez de me faire, et je suis persuadé que l'un et l'autre nous en serions très contents.

Je suis malade depuis plusieurs mois par suitte d'un coup d'apoplexie qui m'est arrivé l'année dernière. Ma tête est affaiblie et mon bras droit est perclus, je suis incapable de faire le moindre travail qui soit d'occupation suivie; il ne m'est pas permis, et beaucoup moins il m'est possible de m'appliquer d'aucune façon; ainsi vous voyez, Monsieur, que je ne puis pas me prêter à votre demande estimable pour vous et honorable pour moi. C'est contre mon gré, mais il n'y a pas moien de faire autrement.

Vous êtes jeune, Monsieur, et vous êtes plein de bonne volonté; travaillez, et je ne doute pas de vos progrès, de votre avancement et de vos succès.

De l'obstination et du courage dans vos études, de la reflexion et de la combinaison pour le total de l'ensemble d'une œuvre, et surtout de la recherche de la vérité dans l'expression. Tout cela joint aux règles de l'art vous mènera loin. La simplicité de la nature et la force du sentiment doivent être votre guide plus que tout autre. Qui s'en écarte tombe ordinairement dans des incongruités absurdes qui retiennent dans la classe de la médiocrité.

Voilà mes maîtres; ils doivent être les vôtres. A cette école et avec les qualités naturelles et acquises qui sont nécessaires on entre dans le vrai chemin.

Plusieurs s'en éloignent faute d'observer cette conduite en suivant la routine ordinaire.

Sondez-les, ces maîtres, consultez-les, interrogez-les. Ils sont dociles pour ceux qui les cherchent. Ils vous écoutent; ils vous répondront; ils vous conduiront.

Adieu, Monsieur.

Agréez ce peu de conseils que vous donne un invalide qui ne peut plus être bon qu'à cela et soyez persuadé des sentiments d'estime que vous méritez, que vous m'avez inspiré pour vous et avec lesquels j'ai l'honneur, Monsieur, d'être

Votre très humble et très obéissant serviteur
Le Chevalier Gluck.

Au Bailli du Roullet[1]).

A Vienne, ce 26 avril 1784.

Je vous prie, mon ami, de faire imprimer dans le Journal de Paris, la déclaration que je dois faire, est que je fais ici, que la musique des Danaïdes est entièrement de M. Salieri, et que je n'ai eu d'autre part que celle des conseils qu'il a bien voulu prendre de moi, et que mon estime pour lui et mon peu d'expérience m'ont inspiré de lui donner.

Chevalier Gluck.

---

cette lettre est probablement l'auteur d'un «hiérodrame», tiré du Samson de Voltaire, et exécuté au Concert spirituel, en 1782.

1) Lettre communiquée au Journal de Paris (qui l'inséra le 16 mai), par le collaborateur de Gluck. Ecrit sur un livret du baron de Tschudi revu par du Roullet, d'après un livret antérieur de Calzabigi, l'opéra de Salieri était, sous le

Lettre de Salieri à ? [1])

Ce 5 déc. 787, Vieñ.

J'ai reçu, mon ami, votre lettre, et je vous remercie de toutes les nouvelles qu'elle contient; sur tout de celles qui me regardent, parceque elles ne sont pas de plus mauvoises. J'ai porté sur le champ l'autre lettre a madame votre épouse, que j'ai trouvé en tré bonne santé, et a laquelle je ne manquerais pas d'avancer ce dont elle pourait avoir besoin pandant le peu de tams que vous comptez encor rester absent.

J'ai une priere moi aussi à vous faire, mon ami: la voici. Mons. Imbault, éditeur de Tarare, comme vous savez [2]) a remis à monsieur de Blumendorf secretair d'ambassade de S. M. l'Emp:cinq exemplaires de mon Tarare qui me restent, avec 24 exemplaire du poeme que monsieur de Beaumarchais m'envoit par complaisance. J'ai été d'accord à M. Imbault qu'il m'envoireroit le tout à Vieñe; mais puisque il ne l'a pas fait, et que je vois, par l'exemplaire que l'ambassadeur a envoyé à l'empereur, la partition extremement volumineuse, par consequence impossible à obtenir par le moyen d'un courrier, et aussi par la diligence sans depenser trop; j'ai donc pensé, mon ami, de vous prier de vous en charger vous meme de le porter à votre retour à Vieñe. Payez ce qui est nécessaire dans la route, et je ferai mon devoir. J'ai déjà prévenu monsieur le secretaire de Blumendorf que je vous prierais de ce plaisir, ainsi vous n'avez qu'à vous presenter. Pour les exemplaires du poeme, je vous dirai que d'un tel nombre à present je nen ai plus besoin, parceque un libraire de Vieñe en a fait déjà venir de Paris; ainsi ceux qui m'en avoit demendé, ont trouvé le moyen de les avoir sans moi; par consequence, quand vous en prennéz une demie dousaine pour moi, pour ne pas grossir inutilement le paquet, vous pouvez disposer du reste à votre plaisir. Mais, mon ami, sans façon: si le paquet de cinq exemplaires de la musique vous genasset dans la route, prenez-en un seul avec vous, et envoyez 4 le reste par le moyen ordinaire.

Depui votre depart de Vieñe je n'ai fait que travailler sur Tarare italien, qui s'apellera en cette langue, Axur. Cet opera doit être représenté pour le mariage de la princesse de Wirtemberg avec l'archiduc François, qui se faira le 6 ou 8 du moi prochain. Ce travail ne m'a donc pas encor permis d'étudier sur les morceaux que vous m'avex laissé de votre nouvelle piece: mais apres Axur, j'y travaillerais incessement.

Vous avez surement entendue la mort du Chev. Gluck, arrivée le 15 du

---

nom de Gluck, promis à l'Opéra depuis deux ans. On attendait le compositeur à Paris, à la fin de 1782. C'est Salieri qui le remplaça, et le représenta, avec du Roullet. L'opéra, admis sous le titre d'Hypermnestre, le 5 janvier 1784, parut bientôt après sous le titre de: «Les Danaïdes, tragédie en cinq actes, paroles de M***, musique de MM. le Chevalier Gluck et Salieri, maître de musique de S. M. l'Empereur et des spectacles de la cour de Vienne», le 26 avril. Pendant six représentations, le nom de Gluck resta sur les affiches. C'est alors que du Roullet, qui avait la lettre de Gluck depuis plus de quinze jours, se décida à la publier. Voir dans Ad. Jullien, La Cour et l'Opéra sous Louis XVI, la réponse de Salieri (p. 183—184).

1) D'après Charavay, Revue des Documents historiques, II, p. 140—142. Cette lettre faisait alors partie de la collection Boilly, qui fut vendue vers 1875. Ad. Jullien l'a reproduite, avec le post-scriptum, que nous lui emprnntons, dans la Cour et l'Opéra sous Louis XVI, p. 280 et suiv.

2) Tarare avait été représenté le 8 juin 1787. Voir l'ouvrage cité de Ad. Jullien.

mois passé. Le povre homme est allé encor le jour avant sa mort à ses promener l'apres diné an voiture avec Mad: Gluck. Elle m'a raconté qu'il se portait tres bien ce jour la; qu'il avoit bien diné, et qu'en sortant de la maison il avait badiné avec son domestique. Une demie heure apres (en voiture) il lui prend un coup d'apoplexie; c'estoit quatrheures: on le reconduit chez lui; à dix heures il lui en vient un autre: malgré ça il parlait encore, et avait tout son entendement. Le second jour à 5 heures du matin, un troisieme coup lui survint. A 9 heures du meme matin, Mad.me Gluck m'a fait avertir de cette disgrace. Je suis, comme vous pensé bien, courus chez lui: je lui ai pris et baisé, les larmes aux yeux, la main droite qu'il remuet encor un peux, mais il ne connoisait plus personne, et à 7 heures du soir il a cessé de vivre. Il a presque deviné le jour de sa mort. Deux semaines avant sa disgrace je lui ai montré mon nouveau chœur que vous avez lû chez moi sur le titre de jugement dernier: en me conseillant de de laisser plutôt un chant que l'autre de deux que j'en avais fait pour le moment où l'on entend la voix de Dieu; il m'a dit ces precises paroles: Je crois que celui-ci et plus a sa place que l'autre, parceque il detache davantage du chant commun des hommes, et que par consequence il est plus adapté à l'idée que nous pouvons nous former de la majesté divine: si pourtant vous n'est pas persuadé de ma raison, attendéz quelque jour, et je vous en donnerais des nouvelles de l'autre monde.

Adieu, mon ami; en passant du magazin de l'Opéra, je vous prie d'y entrer et de faire mes complemens a monsieur Dauvergne et a monsieur et madame La Salle, ainsi qu'à tout le comité de l'Opéra[1]). Je vous embrasse, et suis ce que que je reterai toujours

Votre Ami Salieri.

P.S. Envoyez, je vous prie, par la petite poste deux mots à Mons. le Chev. Roger qui demeure rüe Neuve des Petits Champs, près le controle général. C'est l'auteur du Jugement dernier. Marchez-[marquez]-lui seulement que je vous ai prié de le prevenir que j'ai reçu la lettre qu'il ma fait l'honneur de m'écrire; mais que je ne lui ai pas encor repondu parceque je veux en meme temp lui envoyer, comme il le souhaite la musique du chœur susdit; chose que je compte pouvoir fair encore avant la fin du carnaval. A l'égard de Mons. de Beaumarchais puisque vous y avez été, quoique vous ne l'ayez pas trouvé à la maison, si vous avez laissé dir que je vous avez prié de lui faire mes compliments, il n'est plus nécessaire que vous y alley de rechef, parceque je sais qu'on le trouve difficilement chez lui.

Lettre de N. Piccinni aux Auteurs du Journal [de Paris].

Paris, le 13 décembre 1787.

Messieurs,

Ce n'est pas l'éloge du grand Compositeur dont votre Journal nous a annoncé la mort, que je veux faire dans la Lettre que j'ai l'honneur de vous

1) Dauvergne était alors directeur de l'Opéra, avec un comité, qui siégeait à l'hôtel de l'Académie royale de musique rue Saint-Nicaise (cour du Carrousel actuelle). De la Salle, qui logeait en cet hôtel, appelé le «magasin», était secrétaire perpétuel de l'Académie, breveté du roi, pour les rapports au ministre, et l'inspection de la comptabilité.

adresser. La guerre musicale dont cet homme célèbre et moi furent (sic) la cause, mais dont il ne fut pas la victime, feroit suspecter cet éloge par ceux qui ne me connoissent que par mes Ouvrages ou par mon nom. C'est à vous, Messieurs, historiens de cette guerre et de la révolution musicale qu'elle a opérée en France, à louer dignement l'homme à qui Votre Théâtre Lyrique doit autant que la Scène Françoise au grand Corneille. L'Itálie vient de consacrer plus qu'un éloge, quelque bien fait qu'il puisse être, à la mémoire de Sacchini. Florence lui a décerné un buste dans sa Galerie; Rome a placé l'image de ce grand Compositeur dans le Panthéon; et le marbre retrace aux yeux d'un peuple qui aime véritablement la Musique les traits d'un des hommes qui a le plus honoré cet art.

J'oserai vous proposer pour le Ch^er^ Gluck un hommage qui peut durer plus que le marbre encore, et qui transmettra à la postérité la plus reculée, non ses traits, que le buste que vous lui avez élevé conservera, mais l'image du génie de l'homme que l'Art et la France doivent honorer. Je vous propose en conséquence de fonder en l'honneur du Ch^er^ Gluck un concert annuel qui aura lieu le jour de sa mort, si ce jour-là n'est pas jour d'Opéra, et dans lequel on n'exécuteroit que sa Musique. Cet établissement, qui honoreroit autant la France que le grand homme auquel elle decerneroit cet hommage, pourroit, ce me semble, être rendu immuable par une souscription dont le produit, placé en rente perpetuelle sur le Roi, seroit affecté à ce Concert, que le Directeur du Concert Spirituel s'engageroit à donner, et dont ce revenu annuel seroit à perpétuité la première rétribution. Une institution semblable me paroît la plus digne de consacrer la mémoire de Gluck, et elle joint à cet avantage celui de servir encore après sa mort l'art qu'il professa d'une manière si éclatante pendant sa vie. Vous savez, Messieurs, combien les traditions musicales se perdent et se corrompent plus facilement encore que celles du jeu et de la déclamation sur vos théâtres. Cette institution auroit l'avantage de conserver la mouvement, le caractère, l'esprit dans lequel Gluck avoit écrit ses savantes compositions. Elle transmettroit le sentiment de ces parties qui constituent si particulièrement l'exécution d'un Ouvrage musical; et dans tous les tems on pourroit reprendre les chef-d'œuvres (sic) de ce Compositeur, et en rétracer le génie à la postérité qui succédera à celle qui les vit naître. La philosophie de l'art y gagneroit encore. Vous savez que cet art, qui doit peut-être ses charmes à sa mobilité, et qui commande, j'oserai le dire, une sorte d'inconstance dans ses formes, change chez une nation en proportion de ce qu'il s'y perfectionne, ou de ce qu'il s'y propage davantage. Peut-être le besoin de variété, qui a corrompu l'art en Italie, vous gagnera; et la musique que vous ferez dans quarante ans ne ressemblera peut-être plus à celle qui fait actuellement vos délices. L'institution que je propose aura encore l'avantage de rappeler vos Compositeurs aux principes de l'art et à la sorte de vérité qu'exige celui de la musique. L'image des grands modèles que vous a laissés Gluck conservera parmi ceux qui lui succéderont le caractère et la marche de la musique dramatique, partie qui constituoit particulièrement le génie de ce grand Compositeur.

Telles sont, Messieurs, les idées qui m'engagent à vous proposer mon projet de souscription. S'il vous paroît susceptible d'exécution, si la Souveraine qui protégea ce grand homme et ses rivaux daigne l'agréer, j'oserai prier le Public de me permettre de consacrer les dernières accens d'une voix

qüi s'éteint, à célébrer, dans le premier concert qui sera l'effet de cette souscription, les talens d'un homme de génie, dont la mort ne m'a fait éprouver d'autre sentiment que le désir d'immortaliser la mémoire d'un Compositeur dont le nom servira d'époque à la révolution qui s'est opérée sur un des plus beaux Théâtres de l'Europe.

Signé Piccinni.

P.S. J'ignore trop les formes à employer pour faire reussir ce projet, et je compte trop sur votre attachement à la mémoire et à la gloire du Chevalier Gluck, pour n'espérer pas que vous me suppléerez a cet égard[1]).

Paris. **J.-G. Prod'homme.**

Der Anteil der Instrumentalmusik an der Literatur des 14.—16. Jahrhunderts.

Seitdem die bahnbrechenden notationsgeschichtlichen Forschungen Johannes Wolf's den Weg zu den dunklen und wenig betretenen Gebieten der spätmittelalterlichen Tonkunst aufschlossen, hat die Wissenschaft aus dem neuen, an Problemen reichen Arbeitsfelde besonders die Frage nach dem Anteile der Instrumentalmusik an dieser Literatur aufgegriffen. Das lebhaft umstrittene Thema hatte die Ortsgruppe Berlin der IMG in einem Diskussionsabend am 2. April zur Erörterung gestellt und dazu eine Anzahl von Forschern geladen, die mit selbständigen Leistungen zu dieser Frage hervorgetreten waren. Von auswärtigen Gelehrten leisteten die Herren Prof. Dr. Kinkeldey (Breslau) und Dr. Schering (Leipzig) der Aufforderung Folge und ihnen trat Herr Prof. Dr. Johannes Wolf als dritter Referent gegenüber. Im Nachstehenden wird der Versuch gemacht, den Gang der sehr lebhaften und eindringenden Erörterungen zu verfolgen und die Fülle der vorgebrachten Argumente nach Möglichkeit zusammenzufassen.

Kinkeldey knüpfte an den 1549 erschienenen Traktat des Juan Bermudo an, der vom Organisten als höchste Fertigkeit im Notenlesen das Spielen aus den nebeneinanderstehenden Stimmen eines Mensuralnotenbuchs, also ein improvisiertes Intabulieren, verlangt. Darf man eine solche entwickelte Kunst annehmen, so ergibt sich die Erklärung für das auffallende Fehlen von Orgeltabulaturen, die erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts zahlreicher auftreten: die Organisten benutzten für ihr Spiel die Chorbücher. Diese Erkenntnis führte zu der von Kinkeldey in seinem Buche »Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts« ausgesprochenen Auffassung, daß die aus dem Trecento stammenden Stücke des dem Organisten Squarcialupi gehörigen Florentiner Codex *Pal. 87* als Orgelsammlung benutzt worden seien. Riemann schon hat die Ansicht ausgesprochen, daß diese Stücke nicht rein vokal gedacht seien, und ein Zusammenwirken von Gesangs- und begleitenden Instrumentalstimmen zu begründen gesucht. Nach Kinkeldey sind dagegen in den Stücken des Codex reine Orgelwerke zu sehen. Die häufigen Hoquetusstellen, das Unterbrechen der Melismen durch Pausen deuten auf instrumentalen Charakter, und erklären sich gut als organistische Kunstmittel; dazu weisen viele Stücke besonders in den Oberstimmen ein Kolorieren und Diminuieren

1) Le Journal de Paris, qui publiait cette lettre en première page (samedi 15 décembre 1787, nº 349, p. 1501—1502), publiait ensuite une note de la rédaction: «Un pareil hommage de l'auteur de Didon à l'auteur d'Alceste nous paroît honorer également ces deux grands Compositeurs»; et annonçait à ses lecteurs que le journal recevrait les souscriptions. Mais celles-ci ne se produisirent pas.

auf, wie es bei den deutschen Organisten des 16. Jahrhunderts beliebt ist. Auffallend ist auch die Niederschrift auf dem Sechsliniensystem, das auf die spätere italienische Orgeltabulatur hindeutet. Kinkeldey glaubt, daß die Annahme einer Wiedergabe durch die Orgel und die einer instrumental und vokal gemischten Interpretation wohl nebeneinander bestehen können.

Von Riemann's Erklärung der Trecentistenmusik ging nun Schering aus, um den Werdegang seiner eignen Anschauungen zu entwickeln. Er zeigte, wie er der Riemann'schen Interpretation gegenüber das Kriterium des rein musikalischen Empfindens angewendet habe und wie sich ihm von diesem Standpunkt aus in dieser Musik der Eindruck von etwas Unkünstlerischem ergebe. Gegenüber der Annahme einer orgelmäßigen Wiedergabe erhob sich ihm die Frage, was der zugefügte Text zu bedeuten habe, und er verfolgte nun den Gedanken, daß sich unter dem oft krausen Koloraturwerk ein bestimmter Melodiekern verberge. Er nahm an, daß kolorierte Orgelstücke vorliegen und suchte nach einem Verfahren, den ursprünglichen Melodiekern herauszulösen. Die Methode des Dekolorierens gewann er aus dem Vergleiche der von Wolf publizierten ältesten Orgeltabulatur *London Brit. Mus. Add. 29987* mit der vokalen Vorlage des Roman de Fauvel. In dem Inhalte des Squarcialupi-Codex sieht Schering verzierte Orgelkompositionen über einzelne Melodieteile, während er bei den andersgearteten Denkmälern französischer Musikübung eine Beteiligung der Violen annehmen zu dürfen glaubt. Eine Untersuchung der um ein Jahrhundert jüngeren Stücke der Trienter Codices ergab ihm eine auffallende Ähnlichkeit mit der Trecentistenkunst, und er gewann die Überzeugung, daß ein Teil dieser Kompositionen unmöglich gesungen worden sein konnte. Seine Arbeiten führten ihn dazu, für den Nachweis einer instrumentalen Bestimmung folgende vier Kriterien aufzustellen: 1. Überschreiten des natürlichen Umfanges der Singstimme (Oktave bzw. Dezime); 2. andauerndes pausenloses Beschäftigtsein der Stimme; 3. Verstöße gegen die Regeln des strengen Vokalsatzes (Gehäufte Sprünge, unsangliche Intervalle, übermäßig lange Haltetöne, gehäufte Synkopen, Melismen und punktierte Noten; Sequenzbildung); 4. Schwierigkeit einer natürlichen Textunterlegung. Schering's Untersuchungen ergaben ihm die weitere Konsequenz, daß auch die Niederländischen Messen nicht a cappella-Musik darstellen, sondern daß der Chor den Cantus firmus gesungen habe, während die Orgel die andern Stimmen als Begleitung ausführte. Für die nähere Begründung verweist er auf seine letzterschienene Schrift »Die Niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin«. Schering glaubt weiter, daß diese Prinzipien auch auf die Motette anzuwenden sind (vor allem Petrucci's *Cant: cinquanta*), daß auch die Literatur des 16. Jahrhunderts zu einem ansehnlichen Prozentsatz Solomadrigale mit Begleitung obligater Instrumente darstellt, daß selbst die frühen Messen Palestrina's zu den Orgelmessen gehören, und daß es im letzten Grunde nicht angeht, von einem a cappella-Stil dieser ganzen Epoche zu sprechen.

Die vorgetragenen Theorien werden von Wolf mit Argumenten bekämpft, die sich ihm vor allem aus der Untersuchung des Handschriftenmaterials aufdrängen. Er gibt zunächst folgendes allgemeine Moment zu bedenken. Gesetzt, diese Literatur wäre wirklich instrumental, so wäre es erstaunlich, daß von der vokalen Kunst, deren Blüte in Sängerschulen und Chören durch die mannigfaltigsten Zeugnisse belegt wird, kein Denkmal auf uns gekommen ist. Die instrumentale Kunst würde dadurch zu einer Bedeutung erhoben, die zu den primitiven Anforderungen der Musikerzünfte in krassem Gegensatz steht. Sodann verweist Wolf auf die Tatsache der Textunterlegung in den Handschriften und betont, daß die Quellen *(Flor. Pal. 87, Panciatichi 26, Par. B. N. ital. 568, London Add. 29987)* in der gleichen Weise vollständig untergelegte Texte aufzeigen. Wenn diese Literatur eine aus der Kolorierung volkstümlicher Melodien gewonnene, reine Orgelmusik sein soll, zu welcher

der Sänger mit der dekolorierten Melodie hinzutreten kann, so scheint es verwunderlich, daß nicht eines dieser Stücke in vokaler Fixierung auf uns gekommen sein soll. Gegenüber Schering's Auffassung, daß der Text nur einen Anhalt für den Organisten darstelle, verweist Wolf auf den Umstand, daß häufig innerhalb eines Satzes dieselben Textworte nicht auf zusammengehörige Stimmpartien zu stehen kommen und daß dadurch der Spieler nicht orientiert, sondern vielmehr irregeführt worden wäre. Wenn der Text nur den Zweck der Orientierung gehabt hätte, so wäre die Angabe weniger Worte ein besserer Wegweiser gewesen. Gegen die praktische Verwendung des Squarcialupi-Codex als Orgelbuch spricht nach Wolf's Ansicht zunächst die Schwierigkeit der Notation mit ihren komplizierten rhythmischen Verhältnissen und ihren gleichen Notenformen für ungleiche Werte, ferner das große Format, das ein momentanes improvisierendes Zusammenfassen der Stimmen schwerlich gestattete. Weiter scheint es Wolf gewagt, für die Ausführung der Orgelmusik der Zeit ohne weiteres leistungsfähige Instrumente von der Art der Orgel auf den Genter Altarbildern der Brüder van Eyck vorauszusetzen: hier habe die Instrumentenforschung weitere Klärung zu bringen. Im allgemeinen gesteht Wolf zu, daß das Figurenwerk an den kolorierten Orgelstil des englischen Denkmals wie auch der späteren Zeit erinnert. Indessen weist er darauf hin, daß derartige Verzierungen im Cantus planus wie auch im Minne- und Meistergesang anzutreffen seien und daß die sogenannte Landino'sche Schlußformel keine spezifische Orgelwendung darstellt, sondern aus dem Accentus *(Accentus acutus)* stammt. Weiter wendet sich Wolf gegen die Annahme, daß Squarcialupi die Stücke seines Codex wirklich noch gespielt haben müsse, da man sonst für diese Literatur eine Lebensdauer von mehr als hundert Jahren anzunehmen habe. Es erscheint ihm nicht ausgeschlossen, daß Squarcialupi nur historisches Interesse an dem Codex nahm, zumal wir schon in früherer Zeit bei dem englischen Anonymus und vor allem bei Johannes de Muris Beispiele eines historischen Interesses für ältere Literatur und Aufführungspraxis finden. Ein Zusammenwirken von vokalen und instrumentalen Faktoren, das ja auch sonst in der weltlichen Liedmusik dieser Jahrhunderte anzutreffen ist, wird von Wolf nicht bestritten: er lehnt es aber ab, die Literatur der überlieferten Quellen als reine Instrumentalkunst anzuerkennen.

In der Beurteilung der geistlichen Literatur des folgenden Jahrhunderts stellt sich Wolf ebenfalls in Gegensatz zu Schering. Er weist zunächst auf den umfassenden Stilwandel hin, der sich in der niederländischen Schule vollzog. Die Tatsache, daß viele Quellen die Texte, namentlich die Meßworte, nur lückenhaft aufweisen, beweist nach Wolf nichts für instrumentale Ausführung: denn dieselben Sätze treten in anderen Quellen mit vollständig untergelegtem Texte entgegen, und gerade diejenige Stimme, die Schering als die gesungene angesehen wissen will, nämlich der Tenor, ist nach Wolf mit ihren langgehaltenen Tönen und ihrer Notierung in Ligaturen vielleicht allein als instrumental anzusprechen. Die entwickelte Faktur der Stimmen zeigt seiner Ansicht nach lediglich, auf welcher hohen Stufe die in Schulen gepflegte Gesangskunst stand. Damit sei aber durchaus nicht die Möglichkeit ausgeschlossen, daß Instrumente stützend hinzutraten oder gelegentlich einen Satz selbständig ausführten. Daß aber eine Messe, wie Schering an der Hand liturgischer Nachrichten annehmen will, schon vom Komponisten so eingerichtet sei, daß einzelne Sätze vokal, andere rein instrumental aus-

geführt werden sollen, hält Wolf nicht für annehmbar. Auch scheint es ihm angesichts der verschiedenen Fassung der Tenöre nicht möglich, daß die Sänger den Cantus firmus aus dem Gedächtnis reproduzierten. Selbst Stellen wie Dufay's »*Et in terra ad modum tubae*« in den Trienter Codices, die den Gedanken an eine instrumentale Ausführung nahelegen, lassen sich im Hinblick auf die Ausdrucksweise ad modum und im Hinblick auf Jannequin als nachahmende Gesangsmotive auffassen.

Wolf nimmt weiterhin Bezug auf Schering's Stellungnahme zu den Werken Obrecht's und bedauert, daß dieser in einer Anmerkung seiner neuesten Schrift die von Wolf unternommene Obrechtausgabe geradezu zu desavouieren scheine; er hält entgegen, daß sich Schering seine Ansicht nur auf Grund des beschränkten allgemein bekannten Materials gebildet habe. Als evidentes Beispiel für die vokale Bestimmung Obrecht'scher Messen zitiert Wolf die Messe *Sub tuum praesidium* in dem Baseler Drucke des Gregor Mewes, in welcher der Text handschriftlich zugefügt worden ist, offenbar doch zum Gebrauch für die Sänger. Umgekehrt findet man fragmentarische Textunterlegung in dem Materiale der Capella Sixtina, eines reinen Sängerinstitutes. Die vergleichende Betrachtung aller Quellenvorlagen führt notwendigerweise zur Annahme vokaler Ausführung auch in den Fällen, wo uns die Quellen im Stich lassen. Wolf vermag freilich nicht abzuweisen, daß das eine oder andere Werk unter besonderen Verhältnissen auch einmal von der Orgel ausgeführt worden ist, wie auch wohl die Liedliteratur eines Senfl oder Isaac mit Instrumentalbegleitung wiedergegeben werden konnte. Auch die Ausdehnung der Schering'schen Theorie auf Motetten von der Art des *Salve Crux arbor vitae* und auf die *Passio secundum Matthaeum* wird für Wolf angesichts der Quellenüberlieferung hinfällig. In gleicher Weise verharrt Wolf bei der von Schering bekämpften rein vokalen Auffassung der Rhaw'schen Gesänge, wenn auch hier eine gelegentliche Mitwirkung von Instrumenten ebenfalls nicht von der Hand zu weisen ist.

Schering beginnt seine Replik mit der persönlichen Erklärung, daß ihm bei seiner Bemerkung über Wolf's Obrechtausgabe jede Absicht, diese Arbeit zu diskreditieren, durchaus ferngelegen habe. In sachlicher Beziehung erklärt er, stärkere Argumente erwartet zu haben. Wolf wirft hier ein, daß auch die Theoretiker noch manches Beweisstück zu liefern hätten. Aus diesem Gebiete führt Schering als Beweis für das Vorhandensein einer entwickelten Orgelpraxis den beim *Anonymus IV* als optimus organista gepriesenen Leoninus an. Hierauf entgegnet Wolf, daß organista hier »Verfasser von Organumsätzen« zu bedeuten habe, wie der Gegensatz des unmittelbar darnach genannten Perotinus optimus discantor beweise. Schering findet, daß Wolf's Einwände, betreffend die Unterlegung des Textes, mehr philologischer Natur seien, während er selbst erwarte, seine vom künstlerischen Gesichtspunkte aus gewonnenen Anschauungen auch durch künstlerische Momente widerlegt zu sehen. Diesem Gedankengange folgend, geht Wolf auf die von Schering aufgestellten künstlerischen Kriterien für instrumentale Auffassung ein und führte Argumente gegen ihre allgemeine Geltung an. So finde sich in zweifellos vokalen Stücken (z. B. aus *Berl. Z 21*) der Stimmumfang einer Duodezime, Sprunghaftigkeit der Stimmführung, Sequenzbildung, punktierte Noten, lange Tonreihen ohne Pausen belegt.

Zu dem Erscheinen von Texten, dem Wolf besondere Bedeutung beimißt, bemerkt Schering, das Vorhandensein von Worten könne keinen Beweis

dafür bilden, daß die Stücke auch wirklich gesungen worden seien. Im übrigen erklärt er die Frage der Textbeifügung für den Angelpunkt der ganzen Kontroverse und ist überzeugt, daß eine Einigung über diesen Punkt die Lösung des ganzen Problems bedeuten würde. Er meint, daß die vorgebrachten Einzelargumente das Ganze seiner Theorie nicht erschüttern könnten und daß wichtige Stützpunkte seiner Auffassung nicht berührt worden seien. Einen wesentlichen Diskussionspunkt bildete noch die Frage nach den bildlichen Quellen für die Musikpraxis. Schering behauptet, daß keine Darstellung aus dem 15. und 16. Jahrhundert nur Sänger ohne Instrumentalisten zeige, was aber von Dr. H. Leichtentritt und Dr. G. Schünemann bestritten wird. Weiter weist er auf eine alte Auffassung vom Kontrapunkt als einer commixtio, einem Zusammenklange von Vokalem und Instrumentalem, hin und auf die hervorragende Stellung, die man dem Instrumentenspiel vom Altertum her in der allgemeinen Auffassung zuerkannte. Im einzelnen stellte Schering die Frage, wie es zu erklären sei, daß in Drucken der Text zumeist nur in der Diskantstimme untergelegt sei. Wolf bemerkt in seiner Antwort, daß hier augenscheinlich typographische Momente die Texthinzusetzung beschränkten. An der Hand zweier deutscher Lieddrucke zeigt er, daß gleichartiges Liedmaterial einmal nur mit den Textanfängen, das andere Mal mit vollständig hinzugefügten Worten dargeboten wurde. Zu dieser Frage der Texte betont Kinkeldey, daß wohl auch bei reinen Instrumentalkompositionen eine Zufügung des Textes aus besonderen Gründen denkbar sei. Über den Florentiner Codex *Pal. 87* bemerkt er, daß Squarcialupi die Stücke tatsächlich noch gespielt haben könne, da eine andere Literatur aus jener Zeit nicht vorliege, und er fügt hinzu, daß aus dem 15. Jahrhundert auch größere Orgelinstrumente bekannt seien. Im übrigen lehnt er es ab, die orgelmäßige Auffassung, die ihm beim Squarcialupi-Codex durch die ungesangliche Struktur bewiesen scheint, auf die Kunst eines Josquin zu übertragen, weil hier die praktische Unmöglichkeit vokaler Ausführung nicht vorliege.

Auf eine abschließende Zusammenfassung der vorgebrachten Argumente mußte in Anbetracht der vorgerückten Zeit und der langen Ausdehnung der Diskussion verzichtet werden. Trotzdem durfte man die Veranstaltung als einen gelungenen Versuch betrachten, eine delikate und an Schwierigkeiten reiche Materie in unmittelbarem Meinungsaustausch zu klären, und hier liegt wohl ein positiver Ertrag, der über den Augenblickseindruck der Diskussion hinaus die Forschung selbst zu fördern vermag.

Berlin. **Herm. Springer.**

Tonhöhenbewußtsein und Intervallurteil.

Am 13. Jan. 1912 hat Prof. G. E. Müller in der math.-phys. Klasse der Göttinger Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften eine Abhandlung von Géza Révész, Dozent an der Universität zu Budapest, vorgelegt, die nun im Druck vorliegt: »Nachweis, daß in der sogenannten Tonhöhe zwei voneinander unabhängige Eigenschaften zu unterscheiden sind«. In der Voraussicht, daß diese übrigens nur 6 Oktavseiten füllende Abhandlung die ohnehin schon in vielen neueren tonpsychologischen Arbeiten herrschende Vermengung von Begriffen der exakten Wissenschaft mit solchen des Gebietes der musikalischen Vorstellung weiter steigern könnte, möchte ich

hier in aller Kürze klarlegen, daß Révész's »Nachweis« nur eine blendende Bluette, aber keineswegs eine Entdeckung von irgendwelcher Bedeutung vorstellt. Die von Révész aufgestellte zweite, neben der »absoluten Tonhöhe« unterschiedene Eigenschaft des einzelnen Tones, die von ihm so benannte »musikalische Qualität« soll nämlich, wie sich weiterhin herausstellt, die bestimmte Qualifikation eines Tones als Bestandteil unseres Musiksystems sein, z. B. als *gis* oder als *c* usw. und zwar sogleich in dem Sinne der Erweiterung des Tonbegriffs durch Hineinbeziehung der Oktaven, wie ich sie bereits 1877 in meiner »Musikalischen Syntaxis« aufgestellt habe und wie sie K. Stumpf 1898 in »Konsonanz und Dissonanz« unter dem Namen »Erweiterungsbegriff« adoptiert hat. Révész kommt zu dem Schluß, daß es zweierlei Arten des absoluten Gehörs gebe (S. 5), die »Tonhöhenerkennung« und die »Tonqualitätenerkennung«. Er definiert: »wer Tonhöhen« erkennen kann, bestimmt die Töne nur ungefähr nach längerer Überlegung, mit geringer subjektiver Sicherheit; er verhält sich beim Urteilen eher aktiv, was sich im Suchen, Probieren, Kontrollieren äußert. Die Töne haben für ihn keinen individuellen Charakter; seine Fähigkeit ist erworben, durch Musikmachen und bewußtes Üben entwickelt« und: »wer Tonqualitäten erkennen kann, gibt sein Urteil genau, rasch, subjektiv sicher ab; die Namen der Töne kommen ihm unmittelbar, er erlebt dabei nichts Besonderes, verhält sich sozusagen psychisch passiv. Die Töne erscheinen ihm als Individualitäten. Seine Fähigkeit hat nicht eine eingehende Beschäftigung mit den Klängen der Musik zur Voraussetzung«; endlich: »das qualitative absolute Ohr kommt nicht ohne die Fähigkeit der Tonhöhenerkennung vor; dagegen findet sich bei vielen Menschen die Tonhöhenerkennung allein«. Machen wir bei dieser Unterscheidung zunächst Halt, so hat sich der Verfasser durch die Unverfrorenheit düpieren lassen, mit der ein musikbegabter Dilettant oder auch ein Fachmusiker, der mit absolutem Ohr auf die Welt gekommen ist, jeden beliebig angegebenen Ton sofort als *gis* oder *as* usw. benamst, während derjenige, der durch das fortgesetzte Einstimmen des Instruments auf die Normaltonhöhe sich mühsam und allmählich den Sinn für die absolute Tonhöhe erworben hat, zögernd und vorsichtig sein Urteil abgibt. Derartige Urteile der ersteren Art würden eine große Beweiskraft haben, wenn z. B. das angeborene absolute Ohr bestimmt *gis* und *as* voneinander unterschiede; das ist aber bekanntlich nicht der Fall. Der durch lange Übung in Besitz des absoluten Ohrs gelangte Musiker wird nicht einen Augenblick im Zweifel sein, wenn er von einem ersten bereits qualifizierten Tone aus einen zweiten bestimmen soll, wenn auch nicht mit bestimmter Unterscheidung etwa eines *c—fis* von *c—ges*. Bekanntlich nennt man diese Fähigkeit, Intervalle zu bestimmen, das relative Ohr; sie ist nicht wie das absolute Ohr ein seltenes Geschenk der Natur, sondern allgemein verbreitet und z. B. die unerläßliche Vorbedingung für alles Singen. Wer nicht das Intervallurteil hat, ist außerstande, die einfachste Melodie korrekt zu singen. Doch bedarf es dafür nicht einmal der Notenkenntnis und der Vertrautheit mit den Namen der Töne. Der »absolute« Hörer Révész's, der ohne Besinnen jeden Ton sicher benennt, muß aber doch auch erst einmal gelernt haben, wie man das Ding, das ihm so individuell bestimmt erkennbar ist, nennt. Oder glaubt Révész, daß auch die Kenntnis der Tonnamen angeboren sein kann? Das relative Ohr, d. h. das Vorstellen der Tonbeziehungen, unterscheidet aber bestimmt zwischen Tönen, die unsere temperierte Stimmung identifiziert.

Für den Sänger ist es sehr zweierlei, ob er *c'—b* oder *c'—ais* singen soll; die ganze Frage der »reinen Stimmung« wäre ja gegenstandslos, wenn nicht beide ganz verschiedene Vorstellungswerte wären, die streng genommen auch verschiedene Intonationen erfordern. Niemand ist fähig, temperierte Werte vorzustellen. Leider hat Révész gar keine Andeutung gegeben, wie viele solcher »Qualitäten« der Töne er annimmt, ob der phänomenal sicher die »Qualität« bestimmende geborene »absolute Hörer« sich auf die zwölf Halbtöne unserer Klaviere (und zwar nach dem heute herrschenden Kammertone!) beschränkt oder ob er auch Komma-Unterschiede macht, ob für ihn das *ē* als Terz von *c* ein anderer Ton ist als die vierte Quint, usw. usw. Aber nicht nur durch den geborenen absoluten Hörer hat sich Révész düpieren lassen; viel bedenklicher ist, daß er aus den Tonurteilen von Leuten, deren Gehör durch krankhafte Störungen der normalen Funktionen gelitten hat (Parakuse), Schlüsse gemacht hat, welche die von ihm behauptete Unabhängigkeit der »Qualität« des Tones von seiner absoluten Höhe erweisen sollen. Dieser Teil seiner Abhandlung ist zwar sachlich der interessanteste (er knüpft damit an Mitteilungen v. Liebermann's in der Zeitschrift für Psychologie, Bd. 48, S. 259ff., 1908 an), aber ich verstehe nicht, wie er diesen Urteilen Gehörkranker grundlegende Bedeutung beimessen kann, obgleich er doch selbst (S. 5) sagt, daß bei ihnen »das psychische Verhalten beim Urteilen gänzlich anders ist als unter normalen Verhältnissen«. Wenn z. B. zwei *gis*-Töne (!) mit der Höhendistanz einer Septime (nämlich auf einem kunstgestimmten Instrument und nach dem Urteil eines gesunden Hörers) für einen an Parakuse leidenden »eine Oktave bilden, den genauen Eindruck einer Oktave machen«, so beweist das doch nicht, daß das Tonhöhenurteil dieses kranken Hörers noch in Ordnung ist, sondern im Gegenteil, daß es nicht mehr in Ordnung ist. Ich kann durchaus bestätigen, daß bei Parakuse die Übermittlung der nacheinander angegebenen oder auch gleichzeitig angegebenen Töne eines wohlgestimmten Instruments an die letzte Instanz der Apperzeption eine so mangelhafte sein kann, daß die stärksten Widersprüche zwischen den objektiv gebotenen und den schließlich gehörten Verhältnissen sich herausstellen. Aber daraus kann doch nur auf Einschrumpfungen (oder auch unter Umständen auf Erweiterungen?) und teilweises Vikarieren von Teilen der die Schallbewegungen aufnehmenden und sie in andersartige, bis heute nicht definierbare Nervenfunktionen umsetzenden Apparate im Ohr geschlossen werden, nicht aber auf eine »Fälschung der Qualität des Tones bei intakt gebliebener Erkennung seiner Höhe«. Es steht aber in Révész's Abhandlung auch sonst einiges Seltsame, das des Verfassers Kompetenz in Frage stellt, so S. 4 die Behauptung, daß die tiefsten und höchsten noch wahrnehmbaren Töne »der Qualität nach« nicht zu bestimmen seien. Dem widerspreche ich ganz entschieden. Daß es freilich schwer ist, sehr tiefe Töne genau einzustimmen, ist bekannt, hat aber ganz andere Ursachen (bei den tiefsten Klaviersaiten kann unzweckmäßige Stärke der Überspinnung das reine Einstimmen nahezu unmöglich machen; ähnliche Schwierigkeiten mögen bei einer Monstre-32′ Orgelpfeife durch die Dimensionen entstehen; aber kein Musiker wird zugeben, daß für solche tiefe Töne die Konstatierung des Oktavverhältnisses zu höheren nicht mehr möglich sei. Ähnlich verursacht natürlich der sehr kurze Ton allerhöchster Töne für die Beurteilung eine gewisse Schwierigkeit, aber ich erinnere mich, im Leipziger physikalischen Kabinett an dem König'schen Apparate seinerzeit bestimmt erkannt zu haben, daß die letzten Stahlblöcke statt der angeblichen Oktave eine None Abstand hatten.

Was soll das aber heißen, wenn Révész S. 5 sagt, daß die beiden Töne eines Intervalls in tiefer Lage »bekanntlich viel kleinere Höhendistanz« haben als in mittlerer? Ich habe bis jetzt immer nur gerade das Gegenteil empfunden, der Schritt von groß *C* zu Kontra-*B* ist mir stets sehr viel größer, gewaltiger erschienen, als etwa der von klein *c* zu groß *B*, und entsprechend erscheinen die Sekunden in noch tieferer Region als groteske Riesenschritte, ohne daß das Ohr über ihre »Qualität« den geringsten Zweifel hat. Fest steht ja, daß zufolge der allzu großen Schwerfälligkeit der tiefsten Töne im allgemeinen schnelle Gänge in Kontrabaßlage gemieden werden. Aber daran denkt wohl Révész nicht. Auch daß Paukentöne qualitätslos sein sollen, fordert den Widerspruch heraus; einer Illusion bedarf es nicht, die Intervalle der Pauken in Beethoven's 8. und 9. Sinfonie zu erkennen. Nein, Révész's »Qualität« ist nicht eine »von der Tonhöhe unabhängige« Eigenschaft. Das was ich in meinen Elementen der Musikästhetik mit dem etwas schwerfälligen Namen »Relativität der Tonhöhenqualität«, d. h. Beziehbarkeit der Einzeltonhöhenwerte aufeinander bezeichnet habe, ist vielmehr identisch mit der Tonhöhe selbst, soweit diese überhaupt für die Musik in Betracht kommt. Daß die Abstufung der Tonhöhen nach den vom Ohr geforderten erkennbaren harmonischen Beziehungen, welche die Skala repräsentiert, nur dazu da ist, die Melodiebewegung meßbar zu machen, daß die Intervalle, um welche einander folgende Töne der Melodie voneinander abstehen, nicht isolierte Einzeltöne nacheinander bringen, sondern von der Phantasie (κατὰ τὴν τῆς αἰσθήσεως φαντασίαν) ausgefüllt werden, als wenn sie mit stetiger Veränderung der Tonhöhe durchlaufen würden, hat bereits vor mehr als 2200 Jahren Aristoxenos in bestimmtester Weise formuliert (Harm. 8—9). Die beiden voneinander unabhängigen Eigenschaften der Tonhöhe Révész's sind im Grunde nichts anderes als die beiden von Aristoxenos unterschiedenen Möglichkeiten der Handhabung der Tonhöhenveränderung (κίνησις φωνῆς), nämlich das συνεχές und das ἐξῆς, von denen das letztere nur ein künstlerischer Ersatz für das naturalistische erstere ist. Darin, daß Révész selbst die »Qualität« eine musikalische nennt, liegt ja aber für den schärfer Blickenden schon das Eingeständnis, daß dieselbe bereits der Kunst selbst angehört und daher für tonpsychologische Untersuchungen im heutigen Sinne eigentlich nicht herangezogen werden kann, ohne eben auf das Gebiet der Tonvorstellungen überzutreten, von welchen die Tonpsychologie sich doch ausdrücklich fernhalten will.

Leipzig. **Hugo Riemann.**

Sommaire de la Revue musicale mensuelle S. I. M.

Numéro du 15 avril 1912.

Métastase et Gluck, par **Romain Rolland.**

On attribue généralement à Gluck la constitution de ce style néo-antique, qui allait trouver son plein épanouissement avec Alceste, aux environs de 1770. Mais les compositeurs soumis à l'influence de Métastase écrivaient depuis longtemps dans le même esprit. Métastase avait déjà posé, comme absolus principes, la suprématie de la poësie sur la musique, l'importance de l'action dramatique, et le pouvoir psychologique de l'orchestre: on le voit par une lettre de lui, adressée à Hasse en 1749, alors que Gluck n'avait encore nul pressentiment de sa réforme.

Décentralisation musicale, par **H. Auriol**, député.
Projet de loi, déposé au parlement, en vue d'obtenir de l'état des subsides pour les théâtres et concerts de province.

Impressions parisiennes, par le Dr. **Richard H. Stein.**
(traduit de l'allemand.)

Un Quintette de Fanelli, par **J. Ecorcheville.**

Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Sommersemester 1912.

Basel. Prof. Dr. K. Nef: Das Volkslied in musikalischer Hinsicht, 1 Std.; die Melodien des deutsch-schweizerisch reformierten Kirchengesangbuchs, 1 Std.; musikwissenschaftliches Seminar: Kunstlied u. Volkslied, 2 Std.

Berlin. O. Prof. Dr. H. Kretzschmar: Geschichte des Oratoriums, 4 Std.; Übungen im musikhistorischen Seminar, 2 Std. — Prof. Dr. M. Friedländer: Beethoven II, 1 Std.; Übungen 2 Std. — Prof. Dr. O. Fleischer: Tonschriften, 2 Std.; Geschichte der Klaviermusik, 1 Std.; Übungen, 2 Std. — Prof. Dr. J. Wolf: Musikgeschichte Englands von 1500—1750, 2 Std.; Musikalische Liturgik, 1 Std.; Übungen im musikhistorischen Seminar, 3 Std.

Bern. C. Heß: Evangelische Kirchenmusik.

Bonn. Dr. L. Schiedermair: Richard Wagner's Leben u. Werke, 2 Std.; musikalisch-paläographische Übungen, 2 Std.

Breslau. Prof. Dr. O. Kinkeldey: Die romantische Oper von Weber bis Schumann, 2 Std.; Übungen, $1^1/_2$ Std. — N. N.: Geschichte des evangelischen Gemeindegesanges, 1 Std.

Cöln (Handelshochschule). Dr. Gerh. Tischer: Das deutsche Lied, 1 Std.

Darmstadt. Prof. Dr. Wilibald Nagel: Mozart; Der Mensch und der Künstler.

Erlangen. Universitätsmusikdirektor Prof. Öchsler: Die Theorie der Kirchentonarten; Die Musik der alten Kirche; Das evangelische Kirchenlied in musikalischer Beziehung.

Freiburg (Schweiz). O. Prof. Dr. P. Wagner: Geschichte und Theorie der Kirchenmusik, 2 Std.; Die Neumen, 2 Std.; Anleitung zu wissenschaftlichen Arbeiten, 2 Std.

Freiburg (i. B.). Universitätsmusikdirektor Hoppe: Allgemeine Vorlesung über ausgewählte Kapitel in der Musikgeschichte.

Gießen. Universitätsmusikdirektor Prof. Trautmann: Johannes Brahms und seine Werke, 1 Std.

Greifswald. Universitätsmusikdirektor Prof. Zingel: Tristan u. Isolde u. Parsifal, 1 Std.

Halle a. S. O. H.-Prof. Dr. H. Abert: Geschichte des deutschen Liedes, 3 Std.; Übungen (zur Geschichte des deutschen Liedes), 1 Std.; Collegium musicum $1^1/_2$ Std.

Heidelberg. Prof. Dr. Phil. Wolfrum: Geschichte des Kirchenliedes, 1 Std.

Kiel. Dr. A. Mayer-Reinach: Geschichte der Orchestermusik, 2 Std.; Beethoven's Leben und Werke, 1 Std.; Übungen: Lektüre von Wagner's Oper und Drama, 1 Std.

Königsberg. Fiebach: Geschichte des Schulgesanges, 2 Std.; Die Ästhetik der musikalischen Kunstformen.

Kopenhagen. Prof. Dr. A. Hammerich: Die Entwicklung der modernen Musik;

Leipzig. O. H.-Prof. Dr. Hugo Riemann: Allgemeine Musikgeschichte, 2 Std.; Übungen im musikwissenschaftlichen Seminar (Collegium musicum), 3 Std. — Historische Kammermusikübungen (unter Leitung von Dr. Schering), 2 Std. — Prof. Dr. A. Prüfer: 1. Das Leben Richard Wagner's, 2 Std.; 2. Das Bühnenweihfestspiel Parsifal und die Meistersinger von Nürnberg, 2 Std. Übungen. — Dr. A. Schering: Einführung in die Musikwissenschaft (Umfang, Ziele, Methoden, Quellenkunde,

Kritik), 2 Std.; Geschichte des Orchesters u. der Instrumentation (im Umriß), 1 Std.; Übungen 1½ Std.

Marburg. Universitätsmusikdirektor Prof. Jenner: Johannes Brahms, Leben u. Werke, 1 Std.

München. O. Prof. Dr. A. Sandberger: Geschichte der Instrumentalmusik seit Beethoven, 2 Std.; Übungen, 2 Std. — Prof. Dr. Th. Kroyer: Geschichte des Oratoriums von Händel bis zur Gegenwart, 2 Std.; Geschichte der Musiktheorie mit Übungen, 2 Std. — Dr. E. Schmitz: Johann Sebastian Bach's Leben u. Werke, 2 Std.; Führende Meister des nachwagnerschen Musikdramas, 2 Std.; Die Aufführungstechnik der Musik des 16., 17. u. 18. Jahrhunderts mit Lektüre von Quellenwerken u. praktischen Versuchen, 1½ Std.; Übungen zur Ästhetik der modernen Musik, 1½ Std. — Prof. Dr. v. d. Pfordten: Das deutsche Lied im 19. Jahrhundert, 4 Std.

Münster. Lector Cortner: Choralkunde, 1 Std.; Die Editio Vaticana, 1 Std.; Elemente der Kirchenmusik, 1 Std.

Posen (Kgl. Akademie). Universitätsmusikdirektor Prof. K. Hennig: Schubert, Mendelssohn, Schumann, 1 Std.; Seb. Bach: »Das wohltemperierte Klavier« Teil II, Analysen, 1 Std.

Prag. O. Prof. Dr. H. Rietsch: Geschichte der Suite, 2 Std; die Weisen des Minnegesangs, 1 Std.; Übungen, 1½ Std.

Rostock. Prof. Dr. A. Thierfelder: Altgriechische Musik, 1 Std.

Straßburg. Prof. Dr. O. Ludwig: Geschichte der Sinfonie, 3 Std.; Übungen, 1 Std. — O. Prof. Dr. F. Spitta: Evangelische Kirchenmusik. — Dr. F. X. Mathias: Die ethischen und ästhetischen Grundlagen der Kirchenmusik, 2 Std.; Franz Liszt und die katholische Kirchenmusik, 1 Std.; Die Theorie der Kirchenmusik in den mittelalterlichen Musiktraktaten, 1 Std.

Tübingen. Prof. Dr. F. Volbach: Richard Wagner und das moderne Musikdrama, 1 Std.; Kunst der Sprache, 1 Std.; Interpretation von musikalischen Stellen der Patrologie, 1 Std.

Wien. O. Prof. Dr. G. Adler: Musikalische Stilfragen II, 1 Std.; Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, 2 Std.; Übungen im musikhistorischen Institut, 2 Std. — Prof. Dr. R. Wallaschek: Die Romantiker der Tonkunst (Spohr-Liszt), 2 Std. — Prof. Dr. Dietz: Die Tontragödien von Rameau u. Gluck, 2½ Std.

Zürich. Dr. E. Bernoulli: Alte Tonschriften, 1 Std.; Instrumentenkunde, 1 Std. — Prof. Dr. Radecke: Gluck u. die Reform der Oper, 1 Std.

Vorlesungen über Musik.

Breslau. Prof. Dr. O. Kinkeldey in der Schlesischen Gesellschaft f. vaterländische Kultur: Das Volkslied in alter und neuer Zeit. Hugo Wolf und seine Lieder. Ferner 7 »Akademische Vorlesungen für Damen«: Aus der musikalischen Romantik des 19. Jahrhdts.: Mendelssohn, Schumann, Brahms.

Hannover. Dr. A. Mayer-Reinach-Kiel auf der Generalversammlung des Direktorenverbandes deutscher Musikseminare: Vorschläge zur Gestaltung des musikgeschichtlichen Unterrichts an Musikseminaren.

Notizen.

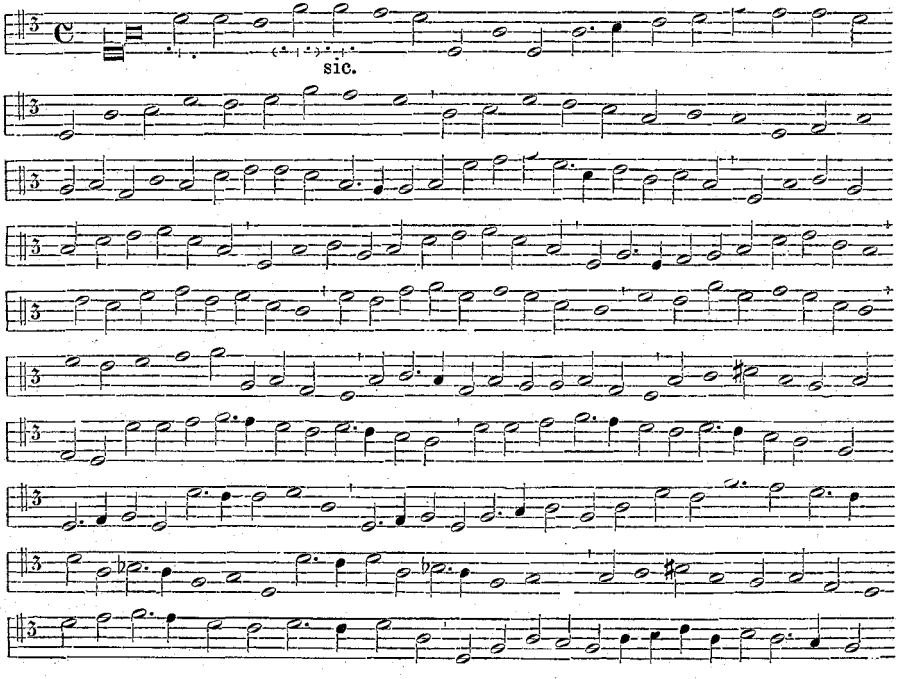
Antoine Dechevrens †. Wie uns erst jetzt bekannt wird, ist der ausgezeichnete Gelehrte A. Dechevrens, einer der ersten Spezialisten auf dem Gebiete des gregorianischen Chorals und der Neumennotierung, am 17. Januar d. J. in Genf gestorben (geb. 3. November 1840 zu Chêne bei Genf). Wir sind in der Lage, aus den hinterlassenen Papieren des Verstorbenen einen wichtigen Aufsatz über die Rhythmik der Neumen in einem der nächsten Hefte mitteilen zu können.

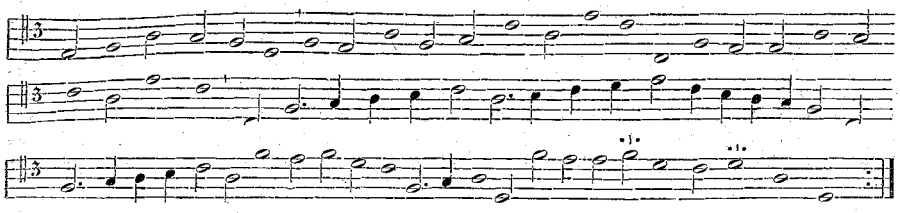
»Instrumentische Gesänge« von 1542. Martin Agricola hat mehrmals versprochen, ein Heft »instrumentischer Gesänge« als Übungsmaterial zu seiner »*Musica instrumentalis*« herauszugeben, aber leider seine Absicht nicht verwirklicht. Da nun in letzter Zeit wieder einige scharfsinnige Arbeiten den Geheimnissen des Instrumentalstils der Lutherzeit nachgegangen sind, ohne indes sich auf ein ausdrücklich für Instrumente bestimmtes Werk stützen zu können, so ist es mir eine besondere Freude, jetzt ein solches gefunden zu haben. Kein geringerer als Johann Walther ist der Verfasser und der Titel lautet:

Sechs vnd zwentzig Fügen auff die
acht Tonos nach eines ieden art
dreymal gesatzt vnter welchen die
ersten XVII dreystimmig die an-
dem Neūne Zweistimmig seindt
aūf allen gleichstimmigen In-
strūmenten vnd sonderlich aūf
tzinken aūch der Jūgend tzū
sonderlicher leichter anfārīng
vnd vbūng sehr nützlich
bequem vnd dienstlich
1542
Autore Joanne Walthero

Das handschriftlich erhaltene Werk befindet sich in der Vagansstimme III A *a* 21 der Thomasschule in Leipzig (der Einband trägt die Jahreszahl 1558). Da das Ganze in den »Denkmälern« publiziert werden soll, so ist ein näheres Eingehen auf den Fund hier nicht nötig. Um aber den Lesern einen Begriff von dem Charakter der Stücke zu geben, teile ich das erst hier mit.

Fuga primj Tonj in vnisono.





Magdeburg. Bernhard Engelke.

Ein weiterer **Beethoven-Fund** ist in Prag von Dr. Chitz gemacht worden, der unter den Musikalien des Grafen Gallas eine Sonatine und ein Adagio für Cembalo und Mandoline entdeckte, die der Tochter Josephine des Grafen Clary, 1796 vermählt mit dem Grafen Clam Gallas, gewidmet sind. Die junge Gräfin, der auch die Szene »*Ah perfido*« gewidmet ist, spielte selber Mandoline. Die Handschrift Beethoven's ist von Mandyczewski als echt erkannt worden.

Berlin. Die Musikabteilung der Kgl. Bibliothek und die deutsche Musiksammlung sind miteinander verschmolzen worden, so daß nun auch die letztere in den Neubau der Kgl. Bibliothek übersiedeln wird. Leiter der beiden Sammlungen ist Prof. Dr. Alb. Kopfermann.

Helsingfors. Im hiesigen Nationaltheater wurde im März Shakespeare's »*As you like it*« aufgeführt. Die im Schauspiele vorkommenden Lieder und Tänze hatte Mag. Phil. Heikki Klemetti im alten Stil teils komponiert, teils nach Originalmelodien bearbeitet. So waren die Lieder im vierten Tableau des Amiens für Gesang mit Akkompagnement der Violinen und Bratschen im zweistimmigen Kontrapunkt komponiert, à la Oswald v. Wolkenstein z. B., oder mit einigen dreistimmigen Kadenzen à la Dunstaple, Dufay, das Lied der Pagen im achten Tableau für Gesang und zwei Schalmeien, der Männerchor im siebenten Tableau dreistimmig im Stil von Dufay. Als Original wurde die Hochzeitshymne im neunten Tableau aufgeführt (Nr. 41 »Der Sommer« aus dem Lochamer Liederbuch) und so auch in demselben Tableau als melodramatische Musik das »*O gloriosa regima*« von Touront aus den »D. d. T. in Ö.« VII (Trienter Codices) für Streicher, Flöte und Oboe gesetzt.

Für das neunte Tableau hatte Herr Toivo Niskanen einen stilvollen Tanz angeordnet, wozu folgende Musik aufgeführt wurde: a) Anfangsmarsch »*Paranymphus odiens*« aus den »*Piae Cantiones*«, b) Chanson »*Se la face*«, Dufay (Trienter Codices), c) Estampida (Rambaut de Vaqueiras), alle für Streicher, Flöte, Oboe und Fagott im halbmodernen Stil gesetzt.

Das Publikum ist mit dieser Anordnung sehr zufrieden gewesen, und die Kritiker haben den stilvollen Eindruck gelobt. Die Regie war von Mag. Phil. Jalmari Lahdensuo.

Italien. Il municipio di Roma ha votato una dotazione annua di ottantamila lire per il teatro Costanzi (il principale teatro d' opera della capitale). Fra le condizioni tassative vi è quella che ogni anno debba essere messa in iscena un' opera novissima «scelta per pubblico concorso». Sembra che anche il teatro alla Scala di Milano voglia aprire il concorso per un' opera nuova da rappresentarsi in quel teatro. Gli intendimenti del municipio di Roma e della direzione della Scala incontrano viva approvazione da quanti si interessano all' avvenire del teatro lirico italiano; ma il progetto di addivenire alla scelta delle nuove opere mediante pubblico concorso ha suscitato scettici commenti e poco confortanti previsioni. E' noto quanto sia difficile il giudicar oggettivamente al tavolino o al pianoforte del valore estetico d' un' opera teatrale, e come gli esaminatori così detti «tecnici» siano spesso i meno indicati à pronunciar tal giudizio quando non sappiano elevarsi al di sopra delle possibili ... idiosincrasie personali. Abbiamo avuto saggi assai ... edificanti del funzionamento di simili commissioni. Meglio sarebbe che la scelta delle opere novissime fosse deferita ai dirigenti-responsabili del

teatro, sotto l'approvazione della consueta commissione di vigilanza, come praticasi per tutti gli altri spettacoli compresi nel programma d' esecuzione.

Nella sezione sarda della Esposizione etnografica di Roma si è prodotto per vari mesi — destando uno speciale interesse — un suonatore di launeddas, i singolari strumenti indigeni della Sardegna. Il prof. Baglioni, dell' università di Roma (Istituto Fisiologico), ha potuto avere complete informazioni sulla struttura e sull' uso di tali strumenti e ne ha reso conto nella «Rivista di Antropologia» come contributo alla conoscenza della musica naturale. Le launeddas sono canne (calamus) di varia lunghezza con piccola ancia vibrante. Il suonatore, usualmente, ne suona tre insieme, adoperando la cavità orale per lo stesso ufficio che ha l'otre nella cornamusa. Il timbro somiglia a quello delle pive postorali, ma è più esile e più dolce. Delle tre canne la maggiore non ha buchi: serve come pedale o bordone inalterabile; le altre due hanno fori *rettangolari* (non circolari, come in tutti gli strumenti a fiato in legno) che vengono chiusi dal suonatore con le falangine delle dita. Come nella cornamusa, la proprietà caratteristica delle launeddas è che il suono contemporaneo delle tre canne non si interrompe mai. E' una continua trifonia senza pause e senza note staccate. La capacità di prolungare per molto tempo il triplice suono senza interrompersi per la respirazione è stata oggetto di particolare esame del prof. Baglioni. «La capacità di poter soffiare — egli scrive — senza mai interrompersi dipende dal fatto che, durante l' inspirazione toracica, il cavo buccale funge da serbatoio, da cui il suonatore spinge l' aria comprimendo le gote. Infatti esse si veggono ritmicamente sollevarsi e abbassarsi, senza che a questo ritmico alternarsi corrisponda variazione d' intensità nella cantilena, la quale fluisce costante e senza interruzione. Nè si deve credere che in questo il suonatore dia segni di sforzo o di difficoltà di respiro. Calmo e tranquillo è capace di continuare la sua cantilena per ore intere. Questa capacità di soffiare senza interrompersi per inspirare non si apprende facilmente dagli stessi suonatori di launeddas: il Piga (il suonatore sardo dell' Esposizione di Roma) confessava che egli all' inizio della sua pratica musicale per dieci anni non era riuscito, per quanti sforzi e tentativi facesse, ad imparare a respirare senza interrompere il suono. Un bel giorno ad un tratto ne divenne padrone». Il Baglioni dà poi la spiegazione fisiologica di questo fenomeno respiratorio. Perchè le gote spingano nell' istrumento nel momento in cui le pareti toraciche si dilatano per inspirare, «è necessario ammettere che contemporaneamente il cavo buccale venga separato ermeticamente dal cavo naso-faringo-pulmonale, in cui la corrente aerea entra in senso opposto, dall' esterno verso l' interno. Questa separazione temporanea avverrà molto probabilmente sopratutto per il sollevamento della radice della lingua contro il palato molle. Abbiamo quindi un caso di dissociazione dei movimenti respiratori propri (del torace) da quelli concomitanti (della bocca), dissociazione acquisita allo scopo speciale di produrre una continua corrente espiratoria. Al termine della rapida fase inspiratoria del Torace, si riapre la comunicazione diretta del cavo buccale col cavo pulmonale e allora torna il mantice toracico a fungere da insufflatore, mediante una prolungata e lenta espirazione. Il cavo buccale funge quindi da serbatoio e da insufflatore di aria utilizzata durante la fase inspiratoria del torace. E' precisamente nell' ultimo tempuscolo della espirazione toracica che il cavo buccale più specialmente si fornisce d' aria per espellerla immediatamente dopo.» Per quanto riguarda i rapporti sonori fra le canne delle launeddas, furono raccolti i dati dell' analisi acustica eseguita dapprima col tonometro Hornbostel a poi controllata coi diapason graduati. Ecco la tabella dimostrativa di due tipi di launeddas di varia grandezza, denominati «Puntu d' organo» e «Spinello».

Puntu d' organo.	—	Spinello.
Prima canna (bordone):		
mi + 2 (165)		*sol* — 3 (188)

Seconda canna («mancosa manna»):

si + 2	(250)	*re* — 2,5	(286)
do♯ + 2,5	(282)	*fa*♯ — 1	(363,5)
re♯ + 3	(320)	*sol* — 2	(380)
mi + 2,5	(335)	*la* — 2,5	(428)
fa♯ + 3,5	(374,5)	*si* — 2,5	(481)

Terza canna («mancosedda»):

mi + 2,5	(335)	*sol* — 3	(376)
sol — 1	(384)	*la* — 5	(420)
la — 3	(426,5)	*la*♯ + 2	(471)
la♯ — 2	(456)	*do* — 2	(512)
do — 1,5	(514)	*do*♯ + 3	(566)

A Montefalco presso Perugia cessò di vivere a 83 anni Domenico Mustafà, uno degli ultimi virtuosi sopranisti da chiesa («musico») e benemerito direttore della pontificia cappella Sistina. Era nato a Sellano (Spoleto) nel 1829. Dotato d' una splendida voce di soprano, si applicò da giovinetto allo studio della musica in Roma e ben presto divenne cantore effettivo della capella Sistina. I suoi eccezionali meriti di musicista e d' interpetre della musica palestriniana gli valsero la nomina di direttore per petuo della cappella stessa, nomina avvenuta per la prima volta da che esisteva quella capella; fino allora, per regola consuetudinaria, la direzione era affidata perturno a ciascuno dei cantori effettivi. Mustafà scrisse molta musica sacra polivoca — senza strumenti — che destò entusiasmo e lode altissima, ma non ne pubblicò nè pure una pagina, in omaggio, pare, all' antica regola pontificia che vieta la diffusione dei lavori musicali riservati alla cappella Sistina. Egli era in vero un continuatore della tradizionale interpetrazione genuina della musica palestriniana. Ricorderò sempre, fra le mie più elevate sensazioni musicali, un' esecuzione della *Missa Papæ Marcelli* da lui diretta con mirabile e vivificante risalto interpetrativo. Vito Fedeli.

Meiningen. (Musikbibliothek). Daß die Herogl. öffentliche Bibliothek und die Bibliothek der Hofkapelle einen reichen Schatz an Musikalien ans dem 17. und 18. Jahrhundert enthalten, ist bis dahin nur wenigen bekannt gewesen. In einem Artikel: »Die Meininger Musikbibliothek« in der Neuen Zeitschr. f. Musik (Nr. 16 d. J.) gibt Chr. Mühlfeld das Verzeichnis der betreffenden Werke, die vor allem von Wiener Komponisten des 18. Jahrhunderts herrühren (besonders Opern, Oratorien und Kantaten). Es ist die Verfügung getroffen, daß die Werke in der öffentlichen Schloßbibliothek untergebracht und in einem besonderen Zimmer der Benutzung freigestellt werden. Von einer Anzahl Bücher abgesehen, handelt es sich um 107 katalogisierte Nummern.

Stuttgart. Am 1. bis 3. Juni findet hier ein Bachfest statt. Drei Konzerte: Hohe Messe, Instrumentalwerke, Kantaten.

New York. Im letzten Saison-Konzert wurde Monteverdi's »Orfeo« in der bekannten Bearbeitung G. Orefice's im Metropolitan zur Aufführung gebracht.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

L'Année musicale. Publiée par MM. Michel Brenet, J. Chantavoine, L. Laloy, L. de la Laurencie. Première année—1911. Gr. 8°, 314 S. Paris, P. Alcan, 1912. Frcs. 10,—.

Es handelt sich hier um ein Unternehmen — ein Vorwort fehlt —, das bestimmt scheint, eine erhebliche Rolle in der musikhistorischen Disziplin zu spielen, da, wie der erste Jahrgang zeigt, Arbeiten geboten werden sollen, die ihrer Ausdehnung wegen in keiner periodischen Publikation Frankreichs Platz fänden. Auf dieses französische »musikalische Jahrbuch« sei denn auch sofort nach seinem Erscheinen mit Angabe der in ihm enthaltenen Arbeiten hingewiesen. Es ent-

hält: L. de la Laurencie et G. de Sainte-Foix: Contribution à l'histoire de la symphonie française vers 1750 (ein Versuch, an Hand eines sehr reichen, wohl annähernd vollständigen Materials den Anteil Frankreichs an den Stilumwälzungen auf dem Gebiet der Sinfonie um 1750 zur Darstellung zu bringen), S. 1—123. M. Brenet, Deux traductions françaises inédites des institutions harmoniques de Zarlino, S. 125—144. Georges Cucuel, Le baron de Bagge et son temps (1718—1791), S. 145—186. Paul-Marie Masson, Lullistes et Ramistes, S. 187—213. Henry Prunières, La Musique de la chambre et de l'écurie sous le règne de François Ier (1516—1547), S. 215 bis 251. Jean Chantavoine, La musique française en 1911, S. 253—260. Bibliographie (Besprechung einer größeren Anzahl von Büchern über Musik), S. 261—301. Index des noms.

Beethoven-Forschung. Lose Blätter. Hrsg. von Theodor v. Frimmel. 3. Heft, März 1912. (S. 69—100). Wien, in Kom. von Gerold & Co., 1912.

Enthält: Zur Jugendsymphonie B.'s; B. in Wiener-Neudorf; B.'s Taubheit. Sämtlich vom Herausgeber. Notizen.

Bulthaupt, H. Musikgeschichte in Vorträgen. Berlin, E. Felber. ℳ 3,50.

Erler, Herm. Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert. Mit zahlreichen Erläuterungen u. einem Anhang, enthält die nicht in die »Gesammelten Schriften« übergegangenen Aufsätze R. Schumanns. (Unveränd. Volksausg. in 2 Bdn.) Gr. 8°, X, 337 u. IX, 351 S. Berlin, Ries & Erler, 1912. ℳ 4,—.

Forsyth, Cecil. Music and nationalism. A study of English opera. London, Macmillans, 1911. Extra crown 8vo. 359 pp. 5/.

Few musical subjects have caused ink to flow more copiously than that of British National Opera, and he who has anything fresh to say deserves attention. Present book has this merit of novelty, for it puts forward a theory as to the failure of British opera, which if not all that it appears to be to the author, undoubtedly accounts for a good deal. In common with all original thinkers author goes to history for his facts, and a considerable portion of the book is taken up with the great progress in England of arts other than music. Why we have not done likewise in music is owing to a well-known fundamental difference:—"The painter, the sculptor, and the poet gather in the things which they can see, touch, and hear. They pass these sense-impressions through their minds, and bring forth a version of them coloured and modified by their own personality. The musician, wholly self centred, passes through the same process, but the creative act begins in quite a different manner, in that he looks for the stimulus to nothing outside his own personality." Author then proceeds. Nations are divided into two opposing types termed "Exteriorizing" and "Interiorizing". The energies of the former are absorbed chiefly by expansion, with its attendant discontent, nervous anxiety and continual motion; but the "interiorizing" habit conduces to contentment, concentration and reflection, and makes an environment favorable to the creation, cultivation and appreciation of music. The British people are essentially an "exteriorizing" or expanding people. Germany on the other hand has been in the past the reverse. Hence the musical supremacy of the latter. This is the main thesis, but there are of course other influences, not overlooked by author. English opera librettos, ridiculed, give a highly amusing chapter. Scathing remarks are passed on indistinctness of articulation among English singers, and their apparent inability to combine vocalisation with good pronunciation. Finally the "composer and his public" are considered. Here also is much that is illuminating and worthy of the attention of musicians. Author is well known as an orchestral writer and arranger, of the younger generation.

F. Gilbert Webb.

Göhler, Georg. Wie gründet und leitet man Chorgesangvereine? Eine Flugschrift des Dürerbundes. Gr. 8°, 8 S. München, G. D. W. Callwey, 1912. ℳ —,15.

Hoesick, Ferdynand. Chopin: Leben und Schaffen. I. Band (1810—1831), 4°, XLII und 347 S. — II. Band (1831 bis 1845), 532 S. — III. Band (1845—1849), 567 S. Verlag der Buchhandlung F. Hoesick, Warschau 1911 (Krakau, G. Gebethner i. Sp.) [polnisch].

Das seit längerer Zeit erwartete Werk des bekannten polnischen Biographen ist endlich erschienen. Ganz neu sind allerdings nur der 2. und 3. Bd., nachdem schon vor einigen Jahren der 1. Bd. herausgegeben und auch in unsrer Zeitschrift von Hugo Leichtentritt besprochen wurde. In der 2. Auflage des 1. Bandes finden wir keine wesentlichen Ergänzungen

bzw. Änderungen, einzig, daß der um die Forschung des Chopin'schen Lebens hochverdiente Verf. diesen Teil seines umfangreichen Werkes gedrängter bearbeitet hat. Es handelt sich um die Darstellung des Warschauer Musiklebens zur Zeit der Studien Chopin's. Aus der Vorrede erfahren wir, daß der Verf. diesen für den Musikhistoriker äußerst wichtigen Teil im 2. Bande seiner sich im Druck befindenden »Chopiniana« in einer Umarbeitung und inhaltlicher Vermehrung veröffentlichen wird. Es scheint mir jedoch, daß eben die Biographie des Meisters für ein so interessantes Kapitel der geeignetste Platz gewesen wäre, weil es der vom Verf. mit großer Konsequenz angewendeten Taine'schen Methode am besten entspricht und es in Beziehungen zu Chopin's »Schaffen« steht, mit dem sich zu beschäftigen der Verf. schon im Titel des Werkes verspricht. Es erscheint mir um so zweckmäßiger, weil wir z. B. im 2. Band des H.'schen Werkes eine Art Geschichte des Liebeslebens von Frau George Sand, und zwar inhaltlich sehr ausgedehnt, finden, was nicht immer in direkter Verbindung mit dem Leben Chopin's steht, obwohl es der Verf. zur überzeugenderen Durchführung der Rehabilitation von Frau Sand für angebracht erachtete. Das gelingt dem Verf. vollkommen, nicht immer zum Vorteil ihrer Liebhaber (Chopin nicht ausgenommen). Nichts wird dabei verheimlicht, alle drastischen Einzelheiten der Alkovengeheimnisse gelangen zur plastischen Auslage. Der Verf. kam tatsächlich in den Besitz so vieler (gar überraschender) Einzelheiten, daß man unwillkürlich den Wunsch hegt: »weniger wäre mehr«. Und doch tragen diese Anekdoten, »Geschichtchen« und Tatsächelchen viel dazu bei, um die bisherigen Anschauungen über Chopin als Menschen einerseits zu vervollständigen, andrerseits wieder zu korrigieren. Vor allem wird eine Seite des Chopinschen Charakters, nämlich die Hipokrisis, ziemlich zugeschminkt, beleuchtet. Der Künstler, der die innerlichste Musik schreiben konnte, war als Mensch immer eine Maske. »Das ewig Weibliche« gestaltete seine Beziehungen zu andern Künstlern, besondern zu Musikern (Liszt!). Im 3. Band erzählt uns der Verf. in der ersten Hälfte von den falschen Vorurteilen, durch welche die Beziehungen Chopin's zu G. Sand gelöst wurden. Zu einem wirklichen Bruch ist es in der Wirklichkeit nicht gekommen. Zum letztenmal sahen sich die beiden großen Liebesmenschen am 1. März 1848. Auch in diesem Band finden wir viele interessante und neue Einzelheiten. Dem Verf. haben großen Diens die von M. Karłowicz († 1909) herausgegebenen »*Les souvenirs inédits de Chopin*« erwiesen. Weitere Nachforschungen haben jedoch manches geändert, indem er neue positive Forschungen vorgenommen hat und dabei das Glück hatte, unbekannte Korrespondenzen aus dem Chopin'schen Kreise zu ermitteln.

So haben wir es hier mit der umfangreichsten und erschöpfendsten Biographie des polnischen Meisters zu tun. Der Verf. hat in entsprechenden Kapiteln »die Stimmen der Zeitgenossen« über Chopin's Spiel und über seine Werke chronologisch gesammelt — höchstwahrscheinlich ohne Lücken. Mit Sorgfalt hat er auch die Entstehungsdaten der Werke des Meisters sicher und in einigen Fällen approximativ festgestellt. (Entgegen manchen früheren Forschern und Biographen glaubt er z. B., daß ein Teil der Präludien noch vor dem Aufenthalt Chopin's auf der Insel Majorka entstanden ist. Er scheint recht zu haben, und als Beweis dessen kann uns eine Visitenkarte Chopin's dienen, die bis jetzt unbekannt war und die ich mit Erlaubnis ihres jetzigen Besitzers, Herrn Prof. Georg v. Lalewicz, des bekannten Krakauer Pianisten, hier zum erstenmal publiziere. Wir lesen darauf in polnischer Sprache folgendes: »Ich bitte dich, schreibe mir, wenn du willst, das Präludium in »*as*« ab, denn ich möchte dasselbe dem Perthuis [Graf de Perthuis] geben; er fährt morgen ab — und wann du? Wenn du mich sehen wolltest, dann heute zwischen 8 und 9«. Der Adressat ist unbekannt. Es ist jedoch sicher, daß wir es mit einer an Fontana oder Gutmann[1]) adressierten Karte zu tun haben. Zwar findet sich auch kein Datum, wohl aber die darauf gedruckte Adresse: »38 rue de la Chaussée d'Antin«. Die bei dieser Straße befindliche Wohnung behielt Chopin von 1836 bis zum Aufenthalt auf Majorka (1838), von wo er alle Präludien für Pleyel am 15. Januar 1839 nach Paris schickte (Hoesick II 322). Sie erschienen bekanntlich im September d. J. —

Das H.'sche Werk ist eher eine Geschichte des Chopin'schen Lebens — fügen wir hinzu: eine wohlgeordnete Geschichte aller bis jetzt ermittelten äußeren Ereignisse aus seinem Leben — als eine ideelle Geschichte seiner Persönlichkeit, wie sie

1) Er schrieb den größeren Teil der Präludien Chopin's noch vor der Reise nach Süden (Hoesick, II 294).

sich in reellen Tatsachen spiegelt. Drum entwirft der Verf. in nötigen Fällen nach der Methode Taine's, deren Zukunft nicht ganz gesichert ist, die Bilder damaliger sozialer, politischer und gesellschaftlicher Verhältnisse (in Warschau und Paris), und versucht mit geschickter Beredsamkeit einen eigenen Platz darin dem Meister zu sichern. Weniger beschäftigt er sich im Laufe seines Werkes mit der geistigen Persönlichkeit und ihrer Entwicklung. Er erzählt, macht eigene Bemerkungen und kommentiert. Deswegen sieht er sich auch zu einem speziellen Kapitel über Chopin als Menschen, Pianisten und Lehrer gezwungen. Den 3. Band beschließt er mit einer Betrachtung des »Schaffens« von Chopin. Vom Verf., der kein Musikologe ist, wird man nicht verlangen, daß er eine selbständige wissenschaftliche Hermeneutik entwerfe; wurde ja doch kaum die erste Schicht einer positiven Chopin-Forschung gelegt. In seiner peinlichen bibliographischen Genauigkeit geht der Verf. manchmal zu weit, wenn er z. B. solche Verfasser zitiert, die mit eigenen Worten eben das noch einmal sagen, was andere früher gesagt haben, aber diese »Courtoisie« schmälert den hohen Wert des Werkes nicht im geringsten.

H.'s Biographie ist für alle zukünftigen Forschungen auf diesem Gebiet grundlegend. A. Chybinski.

Hubermann, Bronislaw. Aus der Werkstatt des Virtuosen. 8°, 61 S. Leipzig u. Wien, H. Heller & Co., 1912.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1911. Hrsg. von Rudolf Schwartz. 18. Jahrg. Lex. 8°, 124 S. Leipzig, C. F. Peters, 1912. ℳ 4,—.

Kammerer, Paul. Über Erwerbung und Vererbung des musikalischen Talents. 8°, 38 S. Leipzig, Th. Thomas, 1912. ℳ 1,—.

Keller, Otto. Geschichte der Musik. Ein Hand- u. Lehrbuch f. Akademien, Lehranstalten u. Freunde der Musik. (Kleine Ausg.) Nach der 4. vollständig umgearb. u. stark verm. Aufl. des illustr. Hauptwerkes. Gr. 8°, VI, 902 S. Bremen, Schweers & Haake, 1911. ℳ 7,50.

Knorr, Iwan. Die Fugen des »Wohltemperierten Klaviers« v. Joh. Seb. Bach in bildlicher Darstellung. Als Anh. u. Ergänzg. zu seinem Lehrbuch der Fugenkomposition hrsg. (In deutscher, engl. und französ. Sprache). [Lehrgänge an Dr. Hoch's Konservatorium in Frankfurt a. M.]. Gr. 8°, X, 48 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912. ℳ 2,—.

Lehr, K. Die moderne Orgel. Leipzig B. F. Voigt. ℳ 5,—.

Leskien, A. Zur Wanderung von Volksliedern. Im Berichte üb. die Verhandlungen der königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse. 63. Bd. 1911. Gr. 8°, S. 177—192. Leipzig, B. G. Teubner. ℳ —,50.

Müller-Freienfels, R. Psychologie der Kunst. 2 Bde. Gr. 8°, VIII u. 232, VIII u. 220 S. Leipzig, B. G. Teubner, 1912. à ℳ 4,40.

Eine Anzahl Kapitel sind speziell der Musik gewidmet.

Parry, Charles Hubert Hastings. Style in musical art. London, Macmillans, 1911. demy 8vo. 439 pp. 10/.

The outcome of a series of lectures delivered by Sir Hubert Parry while Professor of Music at Oxford University. The subject is one which author is preeminently fitted to treat, owing to the comprehensiveness of his outlook on art and life, his keen observation, and the clearness and truth of his deductions. The essence of style is appropriateness, which axiom is here set forth in masterly manner. Author considers his subject in twenty one chapters, which take it from as many points of view. Ch. I is an explanation of what constitutes good and bad style. Of the former it is said, "The worst fault in style is a mixing up of types which are especially apt to different groups of conditions, different situations, and different attitudes of mind", whereas "Complete perfection of style is to be found not in intrinsic qualities but in perfect and relevant consistency". Ch. II treats of style in Choral music, and traces the development of this branch of the art. Ch. III is much the same with regard to instrumental music. In Ch. IV are considered the harpsichord and writers for domestic keyed instruments, especially Bach and Scarlatti. With Ch. V author takes up combinations of instruments which have different physical characteristics, and considers instruments along with voices. In the next chapter is explained the difficulty of distinguishing between form and style. Two chapters are devoted to the influence of audiences on style; a point raising interesting questions, notably the effect of environment on the audiences themselves. A chapter as to influences of nationality

on style reveals the width of author's views, as also the two succeeding chapters on what is termed musical texture. After this comes a chapter on the evolution of thematic material, and others on its functions. Subsequently are discussed Theory, Academicism, Suggestion, and Quality. At end author writes, "Music at the moment is one of the most hopeful antidotes to present materialism, but only so when it is of the highest quality; trivial and false music debases the minds that take their pleasure in it. Real music appeals to the higher faculties and also enchances them". F. Gilbert Webb.

Ruta, Riccardo. Storia dell' Arpa. Parte prima. Ricerche storiche. 8°, 161 S. Aversa, Ditta A. Ruta & Co., 1911. Lir. 2,50.

Schering, Arnold. Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin. Eine stilkrit. Untersuchung. Mit 1 Abbildung, Notenbeilagen u. Fksms. Gr. 8°, VII, 95 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912. ℳ 3,—.

Sonneck, O. G. Was Richard Wagner e Jew? Reprinted from the Proceedings of the Music Teachers' National Association for 1911. 8°, 24.

Die Leser finden ein Referat über diesen Vortrag im Märzheft der Ztsch., S. 216.

Stefan, Paul. Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk. 3. Aufl. Neue, ergänzte u. verm. Bearbeitung. Gr. 8°, 154 S. München, R. Piper & Co., 1912. ℳ 2,50.

Besprechung von Musikalien.

Steffani, Agostino. Ausgewählte Werke. Zweiter Teil (1. Band der Opern). Alarico, München, 18. Jan. 1687. Herausgegeben von Hugo Riemann. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. XI. Jahrgang, II. Band. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 20,—.

Für die Absicht, bei der Herausgabe der ausgewählten Werke von Steffani auch den Opernkomponisten zu Worte kommen zu lassen, kann man der Leitung der bayerischen Denkmäler nur dankbar sein. Können sie auch nicht auf die historische Bedeutung der Kammerduette Anspruch erheben, so sind sie doch innerhalb ihrer Gattung als Erzeugnisse eines selbständigen und vornehmen Geistes von hohem Interesse. Das Textbuch des »*Alarico*« von L. Orlandi weist allerdings die bekannten Schwächen der venezianischen Librettistik in reichstem Maße auf. Die Charakteristik ist schwach, die Führung der sich fast beständig überstürzenden Handlung verworren und die Diktion mitunter ein wahres Musterbeispiel für den gelehrten Schwulst, durch den diese Poeten ihren Texten das Gepräge der Renaissance zu verleihen strebten. Der Empfindungskreis beschränkt sich fast nur auf die Liebe in allen ihren Spielarten, das Gebiet des Pathetischen wird nur flüchtig gestreift, das des Schauerlichen, sonst eine Hauptdomäne der Venezianer, überhaupt nicht berührt. Das Ganze trägt ein intimes, man möchte fast sagen kleinbürgerliches Gepräge trotz aller historischen Staffage.

Derselbe intime Charakter kommt aber auch der Musik zu. In ihrer ganzen vornehmen Haltung steht sie der Kammermusik näher als der Oper, und hieraus erklären sich ihre Schwächen wie ihre Vorzüge. Wo es sich um elementare Ausbrüche der Leidenschaft handelt (wie in den Arien S. 36, 82, 100), redet Steffani in den Tönen seiner Zeit mit den Cavallischen Dreiklangsmotiven und Wortmalereien, wo dagegen zartere Regungen, sei es anmutiger, idyllischer und elegischer Natur oder auch verhaltene Leidenschaft zu Worte kommen, weiß er fast immer, sei es im Ganzen, sei es in einzelnen Zügen, Eigenes zu geben, und da diese Empfindungen, wie gesagt, im Texte vorherrschen, so ist der Gesamteindruck vorwiegend günstig. Auf das Rezitativ hat Steffani große Sorgfalt verwandt. Die Beweglichkeit der Neapolitaner ist noch nicht erreicht, wohl aber zeigt sich das deutliche Bestreben, sowohl die Charaktere als die Situationen in diesen Partien klar herauszuarbeiten, wobei Steffani neben einer eindringlichen, oft in ungewöhnlichen Intervallen sich bewegenden Deklamation zwar nicht, wie noch im »*Servio Tullio*«, zu arienhaften Einschiebseln, wohl aber zu sehr ausdrucksvollen Melismen greift (vgl. die Rez. auf S. 76, 148 unten und namentlich S. 97); solche Stücke suchen wir z. B. bei Pallavicino vergeblich. In III, 13 werden sogar zwei Sätze des Stilicone aus III, 2 von Pisone höhnisch wiederholt, aber mit umgekehrten Intervallschritten! Man sieht deutlich, daß Steffani keineswegs gesonnen war,

sich von Cavalli's Geiste völlig loszusagen. In den Arien dagegen steht er weit eher auf Cesti's Seite, dem er namentlich auch in der Herübernahme französischen Operngutes folgt (Ouvertüre, Trioepisoden, Anklänge an die französischen Tanz- und Marschweisen, vgl. S. 81, u. ö.). Er gleicht ihm aber auch in dem stark volkstümlichen Einschlag dieser Gesänge. Der größte Teil besteht aus Tanzweisen. Neben der älteren Barkarole steht der modernere Siziliano, dazu kommt eine Anzahl von Chaconnen und Sarabanden. Aber Steffani sucht dem Vorwurf allzu großer Volksfreundlichkeit durch eine außerordentlich kunstvolle Arbeit zu begegnen. Selten tritt in dieser Oper ein Thema auf, dem sich nicht alsbald ein imitierender Begleiter beigesellte, manchmal kommen sogar ausgebildete Kanons vor (S. 34). Dieser strenge Satz, der den meisten Stücken ein sehr charaktervolles Gepräge verleiht, in einzelnen Fällen (wie z. B. S. 77) freilich auch auf den Text drückt, steht in der streng durchgeführten Konsequenz in der gleichzeitigen Oper einzig da. Hierher gehört auch die Vorliebe für obstinate Bässe Monteverdischer Provenienz, die mitunter (S. 143) zu besonders charakteristischen Wirkungen verwendet werden. Aber auch als Melodiker geht Steffani seinen eignen, fesselnden Weg. Nicht nur, daß er seine Themenanfänge, durch Pausen getrennt, zweimal bringt, was diesen Arienanfängen den Charakter besonderer Emphase verleiht, auch die Art, wie er sie durch Wiederholung, durch geistvolle Sequenzenbildung, vor allem aber durch Dehnung und Verkürzung (Bildungen von ungerader Taktzahl sind bei ihm nichts seltenes) individuell weiterzuspinnen sucht, verdient hohe Bewunderung. Dahinter steckt eine außerordentlich bewegliche und ergiebige Phantasie. Die Dakapoform herrscht vor und bringt gelegentlich überraschende Kontraste (vgl. S. 153ff.). Auch einige realistische Effekte finden sich, so das nachgeäffte Arienthema zu Beginn von I, 15. Namentlich aber ist die Schlummerarie II, 14 mit ihrem untermischten Rezitativ, ihrer charakteristischen Instrumentation (zwei imitatorisch geführte obligate Flöten, Geigen, Bratsche und drei baßführende Violen!) und der realistischen Melodik ein wahres Kabinettstück. Sie zeigt zugleich, daß auch in der Instrumentation diese Oper Eigentümliches zu bringen versucht. Vor allem interessieren die konzertierenden Stücke, die zum Teil auf das Muster Lully's hinweisen (vgl. das die Szene III, 15 einleitende Stück) und die Arien mit obligaten Bläsern, deren Spuren wir dann in der deutschen Oper wiederfinden. Diese Bläserbegleitungen sind nach Trioart stets zweistimmig und bewegen sich über ihrem Basse teils in einfachen Terzengängen, teils imitatorisch (S. 18, 58, 95, 106). Die Bevorzugung der Flöten im »*Alarico*« entspricht dem lyrischen Grundcharakter der Oper, daneben erscheinen, namentlich in Stücken volkstümlichen Gepräges, die pifferi (S. 13, 110, 140, 152), meist unisono mit den Violinen, aber auch gelegentlich mit ihnen und den Flöten konzertierend (S. 81). Ein echtes venezianisches Kriegsstück ist die Arie des Alarico (S. 82) mit ihren drei Trompeten und Pauken; dieselbe Kombination kehrt bei der Schlachtmusik (S. 72) hinter der Szene wieder, die dann kurz darauf (S. 81) weiter ausgeführt und mit vollem Orchester (Str., Fl., Piff., Tromb., Fag.) wiederkehrt.

Gewiß ist der »*Alarico*« an wirklich dramatischen Höhepunkten ärmer als die meisten übrigen Steffani'schen Opern und steht auch in der knappen Anlage seiner Gesänge noch durchaus auf dem Boden der Tradition. Aber in der Erfindung und Verarbeitung seines musikalischen Stoffes, die dessen ganzen Gehalt, sei es auf melodischem oder kontrapunktischem Wege erst allmählich erschließt, in der Gediegenheit des Satzes, auch in dem Streben nach tieferem Erfassen des Textes läßt er doch die Hand des Meisters erkennen und darf unter den Proben aus der Spätzeit der venezianischen Periode einen hervorragenden Platz beanspruchen.

Der Herausgeber hat dem Neudruck eine überaus sorgfältige Bibliographie sämtlicher Steffani'scher Opern vorangeschickt, die eine ganze Reihe von Irrtümern und Unklarheiten beseitigt. Ihr folgt zusammen mit dem Revisionsbericht eine kurze Charakteristik der Oper wesentlich analytischen Charakters; die historische Seite hat sich der Herausgeber für einen späteren Band vorbehalten.

H. Abert.

Berichtigung. In dem Holger Danske-Aufsatz des vorigen Heftes ist folgendes Versehen zu berichtigen: S. 225, Z. 4 von oben: lies: *Henrik* Rung. Ferner ist zu berichtigtigen: Es ist stets zu lesen: Fr. L. *Ae.* Kunzen (statt Fr. L. *Al.* K.) S. 226, Z. 7 von unten: lies: »Ehren*stärd*«. S. 228, Z. 20 von oben: lies: »Nun kam 2 Monate nach Aline«. S. 230, Z. 12—13 von unten: lies: »bei seinem *Ein*greifen«.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Ortsgruppen.

Berlin.

Die Sitzung vom 6. März, welche der Vorsitzende, Prof. Dr. Johannes Wolf, mit Worten des Gedächtnisses an den am Tage zuvor dahingeschiedenen Rochus von Liliencron eröffnete, brachte einen Vortrag des Rechtsanwalts Dr. Alex. Leander über Musikalisches Urheberrecht und Verlagsrecht. Seine Ausführungen setzten mit einem Überblick über die historischen Anfänge eines Verlagsrechts ein, die in den Druckprivilegien des 16. Jahrhunderts zu suchen sind, und aus denen sich mit der Zeit auch ein Schutzrecht der Autoren entwickelte. Der Niedergang des Notendrucks und die politische Zerrissenheit hatten später wieder einen Verfall des Schutzrechts zur Folge, dem die zumeist nur aus amtlicher Verpflichtung, auf Bestellung oder auf Subskription arbeitenden Komponisten mit ziemlicher Gleichgültigkeit gegenüberstanden. Im preußischen Gesetz vom 11. Juni 1837 kam der Rechtsgedanke des Autorenschutzes zum ersten Male klar zum Ausdruck, und das deutsche Gesetz vom 19. Juni 1901 legte das Recht der Melodie (§ 13, Abs. 2) fest, das französischen Ursprungs ist und nicht ohne Widerspruch Einlaß fand. Im alten Gesetz waren Variationen, Paraphrasen, Potpourris usw. erlaubt, falls eine künstlerische Verarbeitung vorlag: dies führte zu Klagen über Rechtsunsicherheit und zu dem Wunsche, die Komponisten vor Ausbeutung der Gedanken zu schützen. Der Vortragende ging hier auf den Werdegang dieser Gesetzesidee ein und gab einen Überblick über die Vorverhandlungen, an denen er selbst als Sachverständiger teilgenommen hat. Weiter behandelte er die Frage, ob der Schutz der Melodie sich auch auf das Motiv ausdehne und verweilte bei dem Beispiel der vom Originalverleger durch Klage angefochtenen Benutzung Richard Straußscher Themen in G. Noren's Tondichtung »Kaleidoskop«. In einer Übersicht über die einzelnen Bestimmungen des Gesetzes wurde das Recht des Textdichters näher besprochen, unter Bezugnahme auf den von dem Rechtsnachfolger des Librettisten angestrengten Prozeß um Bizet's Carmen, weiterhin die Freiheit privater Vervielfältigung, das Verbot von Textänderungen, die Frage nach der Dauer des Urheberrechts und dem Schutze später aufgefundener Werke. Die klar orientierenden und durch praktische Rechtsfälle anschaulich illustrierten Darlegungen des Vortragenden wurden mit lebhaftem Interesse entgegengenommen, und die anschließende Diskussion gab dem Redner ausgiebige Gelegenheit, in weitgehender Beantwortung der an ihn gerichteten Fragen seine eminente Sachkenntnis zu bewähren.

Vokalkunst des 15.—17. Jahrhunderts führte Prof. Carl Thiel am 9. März in einem auf Veranlassung der Ortsgruppe veranstalteten Konzerte in der Singakademie vor. Das Programm bot von geistlicher Musik: Obrecht, Agnus dei aus der Messe *Je ne demande* (Werke hrsg. von Joh. Wolf, Bd. 1), Orlando di Lasso, Justorum animae (*Magnum Opus mus.*, Nr. 201), Palestrina, *Oratio Jeremiae*, Jac. Gallus, *Ecce quomodo moritur* (Denkm. d. Tonk. in Österr. Jg. 12, 1), Joh. Eccard, O Freude über Freud' a. d. Preuß. Festliedern, A. Hammerschmidt, Machet die Tore weit, Commer, *Musica sacra* Bd. 25. Von weltlicher Kunst reihten sich an: H. L. Hassler: Nun fanget an ein guts Liedlein, Herzlieb zu dir allein, Mein Lieb will mit mir kriegen (Denkm. d. Tonk. in Bayern Jg. 5), J. H. Schein: O Amarilli, und Wenn Filli ihre Liebesstrahl. a. *Diletti pastorali* (Werke hrsg. von A. Prüfer Bd. 3) und Sartorius: Wohlauf ihr lieben Gäste. Die Wiedergabe vereinigte volle Freiheit und Ausgeglichenheit des aus 22 erlesenen Stimmen bestehenden Klangkörpers mit lebendigster Beseelung des Ausdrucks und sicherem Erfassen der Stilnuancen und machte in ihrer geradezu wundervollen Vollendung bei den dankbaren und beifallsfreudigen Hörern den Wunsch rege, daß Prof. Thiel als berufenster Kenner und Meister die Pflege der alten Vokalkunst durch ständige Vorführungen sichern möchte.

Für einen am 2. April im Musikhistorischen Institut veranstalteten Diskussionsabend war das Thema »Neue Anschauungen über den Anteil der Instrumentalmusik an der Literatur des 14.—16. Jahrhunderts« gestellt worden. Die Kontroverse wurde von drei Referenten, Prof. Dr. Otto Kinkeldey (Breslau), Dr. Arnold Schering (Leipzig) und Prof. Dr. Johannes Wolf behandelt. Den Ertrag der Erörterung legt ein selbständiger Bericht an anderer Stelle dieses Heftes vor.

Herm. Springer.

Kopenhagen.

In unserer letzten Sitzung, die auf den 16. April einberufen wurde, gedachte vorerst unser Vorsitzender, Herr Professor Dr. Angul Hammerich in herzlichen und innigen Worten des Ablebens unseres geschätzten Mitglieds, des Musikologen Hjalmar Thuren, dessen wissenschaftliche Forschungen — die auch im Auslande verdiente Schätzung genossen — leider durch seinen allzufrühen Tod einen jähen Abschluß gefunden hatten.

Danach hielt Herr cand. phil. C. A. Martienßen aus Berlin einen Vortrag mit dem Titel: Fr. L. A. Kunzen und die dänische Musik. Bezugnehmend auf die Holger Danske-Aufführung des hiesigen Cäcilienvereins, zeichnete er zunächst die Jugendentwicklung Kunzen's unter Hervorhebung der Punkte, die in künstlerisch-ästhetischer Hinsicht den Holger Danske erst ermöglichten und vorbereiteten. In den Mittelpunkt dieser Darstellung rückte der Kieler Professor C. Fr. Cramer, dessen ganz entscheidenden und bestimmenden Einfluß auf die künstlerische Gesamtrichtung dieser Lebensperiode Kunzen's der Vortragende nachwies, indem er den vielfachen Fäden nachging, die sich von den ästhetischen Forderungen Cramer's zu deren künstlerischer Realisation in den Jugendwerken Kunzen's bis hin zum Holger Danske aufweisen lassen. Nach einer Klassifizierung der späteren dramatischen Arbeiten Kunzen's in vier Gruppen und einer skizzierenden Charakterisierung jeder derselben ging der Vortragende dann auf eine dieser Gruppen des Näheren ein, der Gruppe der dänisch-nationalen Singspiele. Zunächst wurden auf Grund der Werke Weyse's und J. P. E. Hartmann's und des Volksliedes die stilistischen Merkmale dessen festgestellt, was sich an spezifischen Eigentümlichkeiten eines eigenen nationalen Tones in der dänischen Musik feststellen lasse. Außer der Feststellung einer Anzahl von Besonderheiten harmonischer und melodischer Art, die sich aber nur in einer sehr schwer definierbar zu unterscheidenden Weise auch bei Mendelssohn und seiner Schule fänden, wurde das Hauptgewicht auf die Aufweisung der Bevorzugung rhythmischer und dynamischer Unregelmäßigkeiten im Periodenbau gelegt, wofür verschiedene Typen aufgestellt wurden. Hiervon ausgehend, wurde nachgewiesen, daß gerade dieser spezifisch dänische Ton in der Musik gerade hier in den Singspielen nationalen Inhalts von Kunzen mit vollster Bewußtheit angeschlagen sei. Der Vortragende erläuterte seine Ausführungen selber am Klavier mit zahlreichen kleineren und größeren Musikbeispielen; an größeren Beispielen brachte er u. a. die Ouvertüre zum Erik Ejegod ganz zum Vortrag, ferner den Schlachtgesang Kunzen's und Bruchstücke der großen Lenoren-Ballade.

Der Vortrag wurde von den zahlreichen Anwesenden mit herzlichem Beifall aufgenommen.

S. Levysohn.

Paris.

Séance du 12 janvier 1912.

Présidence de M. Ecorcheville, président.

M. de la Laurencie fait une communication sur le supplément projeté du Quellen-Lexikon de Eitner. Il faudrait, dit-il, élaborer quelque chose de plus complet, de plus nouveau. Eitner, en ce qui concerne surtout la musique française, n'est guère qu'une transcription améliorée de Fétis. Il vaudrait mieux entreprendre, plus tard, des répertoires topo-bio-bibliographiques, dans le genre de ceux

d'Ulysse Chevalier pour l'histoire du Moyen-Age. L'assemblée approuve l'idée de M. de la Laurencie.

M. Dolmetsch fait ensuite une communication sur la Famille des Violes, avec audition d'œuvres de l'Ecole anglaise, sur des instruments dont le plus ancien date de 1580, et le plus récent de 1907.

Séance du 15 février.

Présidence de M. Ecorcheville, président.

Le président lit une lettre de M. Bouvet, dans laquelle notre collègue annonce qu'il a terminé un ouvrage sur les Couperin, avec un catalogue thématique des œuvres, manuscrites et imprimées, des membres de cette illustre famille de musiciens.

M. Vinée fait une communication sur l'Unité du Système musical.

Séance du 15 mars.

Présidence de M. Ecorcheville, président.

Le président rappelle qu'une commission a été formée au sein de la Section pour préparer le congrès international de 1914.

M. de Bertha fait une communication sur la question de «reprises», dans l'exécution des œuvres symphoniques. MM. Landormy, Dauriac et Quittard prennent successivement la parole sur cette question.

Une audition est donnée, par un Quatuor à cordes formé de MM. Raugel, Borrel, Chédécal et Gervais, qui font entendre des œuvres de E. du Caurroy et de Claude Lejeune.

M. Landormy fait une communication sur la Musique française en Hollande.

La prochaine séance aura lieu, rue de La Boëtie, le 20 mai.

Le Secrétaire général, **J.-G. Prod'homme.**

Katalog der Musikbibliothek D. F. Scheurleer. Dem Wunsche des Herrn Dr. Scheurleer gern entsprechend, teilt die Redaktion hierdurch mit, daß der Hauptkatalog von 1893 gänzlich vergriffen, also jede persönliche Nachfrage darum vollständig zwecklos ist. Soweit dagegen Exemplare der beiden 1903 und 1910 erschienenen Supplemente vorrätig sind, stellt sie Herr Dr. S. den Musikforschern gern zur Verfügung.

Neue Mitglieder.

Alex Machray, 152 Union Street, Aberdeen, Großbrit.
C. A. Martienßen, Kopenhagen, Det nye Missionshôtel, Helgolandsgade 4.
Professor **W. Müller,** Bingen a. Rh.
Max Perl, Buchhändler, Berlin, Leipziger Straße 89.
Maximilian Josef Rossberger, Musikschriftsteller und Journalist, Paris, 18, rue Bachaumont.
E. Sereghy, Redakteur u. Musikdirektor, Budapest VIII, Józefkörút 69 II, 33.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Harold Brooke, London, jetzt: 20 Colville Road, Bayswater W.
Dr. **Carl Koch,** Görlitz, jetzt: Reuterstr. 2.
Prof. Dr. **Heinrich Rietsch,** Prag-Smichow, jetzt: Ferdinandskai 15.
Dr. phil. **Rudolf Steglich,** Leipzig, jetzt: Elisenstr. 61 II, l.
Arthur W. Thayer, Dedham, U.S.A., jetzt: 402, Pierce Building, Cople Syquare, Boston.
Alfred Westarp, Paris, jetzt: 4 Torrington Square, London W.C.

Ausgegeben Mitte Mai 1912.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Musikalische Zeitschriftenschau[1]).

XIII. Jahrgang. 1911/1912.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe I, S. 1, 2.

Zusammengestellt von Gustav Beckmann.

Abert, H., s. Beethoven.
Adler, Guido, s. Stil.
van Aerde, Raymond, s. Besprechungen.
Akustik. Die harmonischen Obertöne und ihre Bedeutung für Harmonie und Stimmkunst (Brauer), ZfI 32, 16 f. — Über ein akustisches Kriterium f. Kulturzusammenhänge (v. Hornbostel), Zeitschrift f. Ethnologie 1911, 3. 4. — Das Mysterium der Akustik (Loos), Me 3, 1.
Alcock, W. G., s. Besprechungen.
Altmann, Gustav, s. Besprechungen, Musiksalon, Oper, Straßburg.
Altmann, Wilhelm, s. Besprechungen.
Andersson, Otto, s. Musik.
Angelis, Alberto de, s. Sgambati.
Ansorge, Conrad. (Schellenberg), BfHK 16, 7.
Antcliffe, Herbert, s. Reger.
Arlberg, Hjalmar, s. Besprechungen.
Arnd-Raschid, M., s. Gesang.
Arnheim, Amalie, s. Ausstellungen.
Auerbach, Berthold, und die Musik (Koeppen), NMZ 33, 12.
Augsburg. Die Städtische Singschule in Augsburg (Rausch), Sti 6, 6.
Aussprache s. Gesang.
Ausstellungen. Die Musikabteilung in der Ausstellung »Die Frau in Haus u. Beruf« (Arnheim), MpB 35, 7.
d'Avril, René, s. Oper.
Bach, Joh. Seb. B. im Wandel d. Zeiten (Bekker), Frankfurter Zeitung, 3. April 1912. — The short masses of Bach (Colles), MT 53, 829. — Un problème d'ornement chez B. (Dolmetsch), SIM 8, 2. — Über B.'s Johannespassion (Heuß), Programmheft d. Leipziger B.-Vereins f. d. Berliner Konzert (17. März 1912). — Im Eisenacher Bachhause (Klanert), BfHK 16, 6. — The Pseudo-Bach »Luke«-Passion (Naylor), MT 53, 830. — Das Klavizimbel bei B. (Ollendorf), AMZ 39, 12 f.
Bach, Wilh. Friedemann. Das sogen. »Orgelkonzert d-moll« (Schneider), AMZ 39, 9, 11 u. (Stradal), AMZ 39, 11.
Baralli, R., s. Kirchenmusik.
Barber, Cecil, s. Kirchenmusik.
Barret, Francis E., s. Mendelssohn.
Bastiannelli, Giafotto. (Pizzetti), NM 16, 234.
Batka, Richard, s. Goethe, Hausmusik, Lied, Oper, Wagner.
Bauer, Johannes, s. Kirchenmusik.
Becker, G., s. Musik.
Beethoven, L. van (s. a. Lamond). Some contemporary english criticism of B. (C.), MMR 42, 496. — Ein weiterer neuer Beethovenfund? (Abert), ZIMG 13, 7. — B.'s »Unsterbliche Geliebte« (von Frimmel), BW 14, 10. — A B. hoax (Newman), MT 52, 825. — B. und Berlin (Schwarz), Me 3, 3.
Béhault, E.-R. de, s. Oper.
Benedict, C. S., s. Besprechungen.
Bekker, Paul, s. Bach, Musikunterricht.
Berlin (s. a. Beethoven). Das neue Opernhaus (S. J.), Sch 8, 10. — Das Opernhaus ein Idealbau? (Spanuth), S 70, 11.
Bernoulli, Eduard, s. Hausegger, Schütz.
Besch, Otto, s. Schönberg.
Besprechungen (s. a. Wagner). van Aerde: Ménestrels communaux . . . (Altenburg), DIZ 13, 17 u. (Wolf), ZIMG 13, 6. — Annales du XXIIe Congrès de la Fédération archéologique . . . de Belgique (Van den Borren), ZIMG 13, 6. — Bach's Goldbergvariationen. Bearb. v. K. Eichler, NMZ 33, 10. — Barth: Einführung in d. Physiologie . . . der menschl. Stimme

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt zu richten an Herrn Gustav Beckmann, Berlin NW 7, Kgl. Universitätsbibliothek.

(Stubenvoll), Mk 11, 10. — Batka: Allg. Geschichte d. Musik (Schwartz), NMZ 33, 13. — Zur zweiten Auflage vau Beethoven's sämtlichen Briefen (Ebert), Mk 11, 12. — Bekker: Beethoven (Singer), RMZ 13, 14 u. (Storck), AMZ 39, 8 f. — Bellaigue: Verdi (J. E.), SIM 8, 2. — Boesenberg: Zwei musikpsycholog. Abhandlungen (L. Th.), RMI 19, 1. — Bösenberg: Harmoniegefühl und Goldener Schnitt (Riemann), ZIMG 13, 6. — Caland: »Das künstlerische Klavierspiel« (Rijken), Cae 69, 4. — Chybiński: Beiträge z. Geschichte der kgl. Rorantistenkapelle [poln.] u. Die Mensuraltheorie i. der poln. Musikliteratur [poln.] (Reiss), ZIMG 13, 6. — Dent: Mozart's opera »The magic flute . . .« (F. T.), RMI 19, 1. — Emmanuel: Histoire de la Langue Musicale (Brenet), GM 58, 10 u. (de la Laurencie), ZIMG 13, 6. — Forsyth: Music and nationalism (F. T.), RMI 19, 1. — Gauthier-Villars: G. Bizet (Gaiffe), VM 5, 14. — Gehring: The basis of Musical Pleasure (Burkhardt), Mk 11, 10. — Glasenapp: Das Leben R. Wagner's, Literarisches Zentralblatt 63, 5. — Gluck: »Pilger von Mekka«. Hrsg. v. M. Arend (Schünemann), AMZ 39, 10. — Gräflinger: A. Bruckner (Daffner), ZIMG 13, 6. — Grunsky: Die Technik des Klavierauszugs (Benedict), BB 35, 4—6. — Habich: Musiker-Medaillen des XVI. Jahrh. (Wallner), ZIMG 13, 6. — Hull: Organ playing (Alcock), MT 52, 825. — Jahrbuch d. Musikbibliothek Peters 1910 (F. T.), RMI 19, 1. — Briefe von und an Joachim (Sachs), ZIMG 13, 6. — Kalbeck: J. Brahms (Altmann), Mk 11, 11 u. (Thomas), Me 3, 2. — Kruse: Otto Nicolai (Göttmann), DTZ 10, 243. — Lahee: The Organ and its Masters (C. M.), ZIMG 13, 6. — La Mara: Liszt u. die Frauen (Mey), BB 34, 10—12. — Lehmann: Mon art du chant (de Curzon), GM 58, 11. — Leichtentritt: Musikalische Formenlehre (Steinitzer), Mk 11, 12. — Liszt: Gesammelte Schriften. Volksausgabe (Mey), BB 34, 10—12. — Marnold: Musique d'autrefois et d'aujourd'hui (de la Laurencie), ZIMG 13, 7. — Parry: Style in musical art (Goldsmith), MSt 37, 947 u. (Nagel), Mk 11, 11. — Proceedings of the Musical Association (Hayward), MN 42, 1097. — Pulvermacher: Die Schule der Gesangsregister (Arlberg), Mk 11, 10. — Reuß: Liszt in seinen Briefen (Mey), BB 34, 10—12. — Riemann: Musikgeschichte in Beispielen (F. T.), RMI 19, 1. — Riemann: Das Wesen des Klavierklanges (Wetzel), Mk 11, 10. — Rutz: Musik, Wort u. Körper als Gemütsausdruck (Grunsky), BB 35, 4—6 u. (Altmann), Mk 11, 11. — Schönberg: Harmonielehre (Klein), Me 3, 6. — Schroeder: Die Vollendung des arischen Mysteriums in Bayreuth (Frhr. v. Lichtenberg), BB 35, 4—6. — Schweitzer: Bach (Grunsky), BB 35, 4—6. — Steinitzer: R. Strauß (A. H.), ZIMG 13, 7 u. (Müller-Hartmann), AMZ 39, 13. — Storck: Mozart (Grunsky), BB 35, 4—6. — Stumpf: Die Anfänge d. Musik (Capellen), Mk 11, 10. — Voigt, Die Kirchenkantaten S. Bach's (Werner), ZIMG 13, 7. — Vuillermin: Traité d'harmonie ultra-moderne (Huré), SIM 8, 2. — Briefwechsel zw. Wagner u. Liszt. Hrsg. v. Kloss (Mey), BB 34, 10 bis 12. — Wagner: Mein Leben [engl. transl.] MN 41, 1085. — Cos. Wagner: Liszt, Ein Gedenkblatt . . . (de Rudder), GM 57, 52 f. — Weber: Briefe an den Grafen Brühl. Hrsg. v. Kaiser (Tischer), RMZ 13, 2. — H. Wolf's musikalische Kritiken (Cahn-Speyer), Mk 11, 12 u. (Kaiser), Me 3, 6 u. (Werner), RMZ 13, 6. — Wolfrum: J. S. Bach (Wetzel), MpB 35, 5.

Bethge, Robert, s. Franz.

Bicchierai, Tommaso, s. Musik.

Biermé, Maria s. Saint-Saëns.

Björnson, Björnstjerne, om Sångkonsten (Enckell), TM 2, 14.

Bischoff, Ferdinand, s. Mozart.

Blanco, Pedro, s. Musik.

Bloetz, Karl, s. Oper.

Boieldieu, François Adrien. Correspondance de B. (Robert), RMI 19, 1 ff.

Bonvin, Ludwig, s. Hucbald, Kirchenmusik.

Borelli, Giov., s. Musik.

Bosquet, Emile, s. Mahler.

Bottenheim, S. s. Musikfeste.

Bouyer, Raymond, s. Weber.

Bover, José Maria, s. Kirchenmusik.

Brahms, Joh. B. als Vereinsmitglied (Heuberger), Me 3, 2. — B. and Bruckner (Kalbeck), NMR 11, 125. — Die dritte Symphonie (Kalbeck), Me 3, 2 f. — Ein Brief Hanslick's an B. (Korngold), Me 3, 2. — Zum Brahms-Problem (Specht), Me 3, 2.

Brauer, Geo, s. Akustik.

Breder, Willem, s. Lied.

Brenet, Michel, s. Besprechungen, Genlis, Kirchenmusik.

Bruckner, Anton (s. a. Brahms).

Bücherbesprechungen s. Besprechungen.

Büchner, Anton, s. Wackenroder.

Burgstaller, Emil. (Janetschek), DS 4, 10.

Burkhardt, Max, s. Besprechungen.

Busoni, Ferruccio, s. Klavier.
Cahn-Speyer, Rudolf, s. Besprechungen.
Calvocoressi, M.-D., s. Fanelli, Musik.
Campion, Thomas. (Southgate), MN 41, 1086.
Canstatt, Tony, s. Schuricht.
Capellen, Georg, s. Besprechungen, Tonleiter.
Carol. A new history of carols and carol-singing, Ch 2, 24.
Caruso, Enrico. (Istel), MMR 41, 491.
Caunt, Wm. Henry, s. Oper.
Cesari, Gaetano, s. Madrigal.
Chaffee, Melzar, s. Eberhardt.
Chevalier, Paul-Emile, s. Oper.
Chilesotti, Oscar, s. Musikgesellschaft.
Chop, Max, s. Draeseke, Kaun, Oper.
Chorgesang (s. a. Dirigieren, Kirchenmusik). Chor und Orchester (Conze), To 16, 6. — Musikalische Beiräte in unseren Gesangvereinen (Janetschek), To 16, 7.
Clop, Eusebi, s. Kirchenmusik.
Closson, Ernest, s. Schütz.
Coates, John. MT 52, 826.
Colles, H. C., s. Bach, Musik.
Conze, Johannes, s. Chorgesang, Gesang, Juristisches, Musik.
Cumberland, Gerald, s. Mendelssohn.
Cummings, W. H., s. Grabu, London.
Curzon, Henri de, s. Besprechungen, Delmas, Dussek, Mozart, Oper, Wagner.
Daffner, H., s. Besprechungen.
D'Angeli, Andrea, s. Rossini.
Daubeny, Ulric, s. Kirchenmusik, Musikinstrumente.
Dawson, Joseph, s. Gesang.
Debbelt, Johannes, s. Musikunterricht.
Debussy, Claude. Pelléas et Mélisande (C.), VM 5, 14.
Delange, René, s. Paris.
Delmas, Jean. Une carrière lyrique (de Curzon), GM 57, 50.
Destranges, Etienne, s. Oper.
Dirigieren. Welche Eigenschaften soll ein Chordirigent besitzen? (Gebauer), MS 45, 3.
Dixon, George, s. Orgel.
Dohnanyi, Ernst von. (Réti), Me 3, 1.
Doll, W. J., s. Kirchenmusik.
Dolmetsch, Arnold, s. Bach.
Donaldson, Douglas, s. Lamond, Musik, Musikautomaten, Stanford.
Donaldson, L., s. Musikautomaten, Oper.
Draber, H. W., s. Paur.
Draeseke, Felix. Erste Gesamtaufführung des Mysteriums »Christus« (Chop), RMZ 15, 9 u. (Stein), DTZ 10, 241.
Droste, Carlos, s. Herold, Tänzler.
Druffel, Peter, s. Kirchenmusik.
Dubitzky, Franz, s. Oper.
Dujardin-Beaumetz et son septennat (Lefranc), SIM 8, 2.
Dussek, J.-L. (de Curzon), GM 58, 12.
Dyophon, Das. (Liepe), MpB 35, 5.
Ebel, Arnold, s. Liliencron.
Eberhardt, Goby. (Chaffee), NMZ 33, 11.
Ebert, Alfred, s. Besprechungen.
Enckell, Gösta, s. Björnson.
Erfindungen, Musikalische. (Prümers), To 16, 7.
Falk, Richard, s. Halévy.
Fanelli, Ernest, un unknown composer of to-day. (Calvocoressi), MT 53, 830.
Fassini, Sesto, s. London.
Fedeli, Vito, s. Musik.
Fischer, Christ. Wilh., ein Freund Wagner's. (Gräflinger), MSal 4, 8/9.
Flood, W. H. Grattan, s. Hymne.
Flotow, Friedrich von. (Kruse) DTZ 10, 243.
Forchhammer, Ejnar, s. Wagner.
Foster, J. C., s. Hymne.
Franz, Robert, als Bearbeiter der Matthäus-Passion und anderer Chorwerke Joh. Seb. Bach's. (Bethge), Saalezeitg., Nr. 149, 151 u. 154.
Friedrich d. Große u. d. Musik. (Richard), RMZ 13, 3.
Frimmel, Theodor von, s. Beethoven.
Fuchs, Julius, s. Gesang.
Gaiffe, F., s. Besprechungen.
Garbagnati, Emilio, s. Kirchenmusik.
Gasteyger, Otto, s. Notenwertnamen.
Gattermann, A., s. Musikkongresse.
Gatty, Reginald, s. rubato.
Gebauer, Alfred, s. Dirigieren.
Gehör (s. a. Klavier).
Geige s. Violine.
Genlis, Madame de, musicienne. (Brenet), SIM 8, 2.
Georges, Alexandre. Avant la première de »Sangre y Sol« à Nice. (Tenroc), GM 58, 5.
Gerhartz, Josef, s. Gesang.
Gesang (s. a. Häser). — Was muß der Laie vom Gesangsunterricht wissen? To 16, 9. — Tonbildung oder Treffübung? (Arnd-Raschid), DS 3, 50. — Tonbennung beim Gesangunterricht. (Conze), Sti 6, 5. — Expression in congregational singing. (Dawson), Ch 2, 24. — Schulgesang. (Fuchs), Norddeutsche Allgem. Zeitung, Berlin, 19. März 1912. — Deckung — Obenton — Vorneton. (Gerhartz), Sti 6, 6. — Stimmheilkunde, (von Hagen-Vethacke), MSal 4, 4/5. — Ein wichtiges Stück des Singunterrichts (Löbmann), MpB 35, 5. — Über den Einfluß heftiger Gemütsbewegung auf die Stimme. (Mund), Sti 6, 5. — Die Störungen der Singstimme mit besonderer Rücksicht auf ihre Ursuchen. (Mygind), Sti 6, 5. — Eine Betrachtung üb. »Stimmbildung.« (Oehlmann), MpB 35, 5. — Die Kreuzung der

Resonanzen u. das Decken der Töne. (Reinecke), Sti 6, 6. — Zur Geschichte des begleiteten Sologesangs im XVI. Jahrhundert. (Schering), ZIMG 13, 6. — Aussprachsfeinheiten. (Schiebold), DS 4, 9.
Ginster, Peter. (Werner), DAS 1812, 43.
Glasenapp, C. F., s. Wagner, Siegfr.
Glomme, Edmund, s. Schwalm.
Godenne, Suzanne. (Knosp), NMZ 33, 10.
Godowsky, Leopold. (Réti), Me 3, 1.
Goethe, Joh. Wolfg. v. — Musikalische Stunden mit G. (Batka), KW 25, 11. — Die Tonkunst in G.'s Leben. (Schröter), NMZ 33, 13.
Göttmann, Ad., s. Besprechungen.
Goldsmith, S. O., s. Besprechungen.
Golther, Wolfgang, s. Liszt.
Gotthelf, Felix, s. Wagner.
Graaff, J., s. Notenschrift.
Grabu, Louis. (Cummings), MT 53, 830.
Gräflinger, Franz, s. Fischer.
Graff, Paul, s. Kirchenmusik.
Grassini, Giuseppina, u. Napoleon Bonaparte. (Kircheisen), BW 14, 7.
Gregorianischer Choral s. Kirchenmusik.
Grieg, Edward. The songs of G. (Lowe), MMR 41, 491.
Grunsky, Karl, s. Besprechungen, Klavier.
Günther, Felix, s. Oper.
Gutheil-Schoder, Marie, s. Mahler.
Hacks, Franz, s. Oper.
Hadden, J. Cuthbert, s. Orgel.
Häser, Wilhelm, über die Kunst im Gesange. (Kahle), MSal 4, 8/9.
Hagen-Vethacke, Gertrud von, s. Gesang.
Halévy, Frcmental, (Falk), DTZ 10, 241.
Hansing, Siegfried, s. Klavier.
Hanslick, Eduard, s. Brahms.
Hausegger, Sigmund von, Zur Sinfonie H.'s. (Bernoulli), Wissen und Leben, Zürich 5, 6.
Hausmusik. (Batka), Me 3, 6.
Hayward, G., s. Besprechungen.
Herder, Joh. Gottfr., u. die Musik. (Segnitz), BfHK 16, 6.
Hering, G., s. Violine.
Herold, Wilhelm. (Droste), NMZ 33, 12.
Hess-Rütschi, Carl (Niggli), SMZ 52, 8.
Heuberger, Joseph Viktor, s. Brahms, Widmann.
Heuß, Alfred, s. Bach.
Hildebrandt, Merrick, s. Violine.
Hirschberg, Leopold, s. Schumann.
Höfler, Alois, s. Mottl.
Hohn, W., s. Vittoria.
Holten, Karl von. (Krause), BfHK 16, 6.
Honold, E., s. Kreisler.
Hornborstel, Erich von, s. Akustik.
Hucbald, Vervollständigter Text eines H.'schen Dokumentes. (Bonvin), MS 45, 3.
Hübner, Otto R., s. Lied.
Huré, Jean, s. Besprechungen.
Hymne. — Origin of the hym-tune »Irish«. (Flood), Ch 2, 24. — Some old baptist hymns and hymn-writers. (Foster), Ch 2, 24. — Giving out hymn-tunes (Mansfield) Ch 3, 27.
Jacques-Dalcroze. School for music and rhythm ... (Potter-Frissel), MC 64, 11.
Janetschek, Edwin, s. Burgstaller, Chorgesang.
Johner, Dominikus, s. Kirchenmusik.
Joß, Viktor, s. Oper.
Istel, Edgar, s. Caruso, Mottl, Musikschulen, Wagner.
Juristisches (s. a. Wagner). — Das Rechtsverhältnis der österreich. Mitglieder der Pariser Société des Auteurs zur Genossenschaft deutscher Tonsetzer. AMZ 39, 13. — On certain points in musical copyright. MN 42, 1096. — Die Musik im preuß. Abgeordnetenhause. (Conze), AMZ 39, 15. — Staatliche Musikprüfungen. (Conze), RMZ 13, 13. — Soll der Befähigungsnachweis im Musikgewerbe gefördert werden? (Kaufmann) OMZ 20, 15. — Von der Fortbildung des Musikers. (Marsop), OMZ 43, 10. — Das Aufführungsrecht an musikalischen Werken. (Röthlisberger), SMZ 52, 10. — Parsifal und Urheberrecht. (Schönberg), RMZ 13, 12.
Kahle, A. W. J., s. Häser.
Kaiser, Georg, s. Besprechungen, Weber.
Kalbeck, Max, s. Brahms.
Kammermusik, Über, und vom Streichquartett. (Ritter), RMZ 13, 11.
Kapp, Julius, s. Wagner.
Karlsruhe. Zur Geschichte des Karlsruher Hoforchesters u. seiner Leiter. (Schweikert), Karlsruher Tagblatt 8., 10. u. 11. Februar 1912.
Kaufmann, M., s. Juristisches.
Kaun, Hugo. (Chop) NMZ 33, 13.
Keller, Hermann, s. Orgel.
Keller, Otto, s. Musik.
Kellermann, Berthold, s. Liszt.
Keyfel, Ferdinand, s. Oper.
Kircheisen, Gertrude, s. Grassini.
Kirchenmusik (s. a. Gesang.) — Management and training of church choirs. MSt 37, 946 ff. — Die Melodie »Jesus, meine Zuversicht«. MÄCH 1912 Februar. — Der Pfarrer und das deutsche Kirchenlied. GBl 37, 3. — L'accento latino nel canto gregoriano. (Baralli) RG 10, 6. — The Dresden Amen. (Barber), MT 52, 825. — Über die ältesten Züricher Liturgien. (Bauer), MSfG 17, 4. — Einiges über den ambrosianischen Gesang. (Bohn), GBl 37, 4 f. — Studien über einige Ziernoten des gregorianischen Gesanges. (Bonvin), CO 47, 4 ff.

— »In gratia cantantes«. (Bover), MSH 5, 2 ff. — Art religieux, musique d'église. (Brenet), GM 58, 5. — Armonitzacio del »Tantum ergo«. (Clop), RMC 9, 97. — The use of orchestral instruments in churches, (Daubeny), MN 42, 1098. — Wert der Mediziäa. (Doll), GBl 37, 3. — Das Lied von den sieben Worten des Erlösers am Kreuze. (Druffel), CO 47, 3. — Ricerche sull' antica salmodia ambrosiana. (Garbagnati), RG 10, 6. — Aus der Geschichte der lutherischen Liturgik d. 17. Jahrhunderts. (Graff), MSfG 17, 3 f. — Der Introitus »Nos autem« .... (Johner), MS 45, 3 — Das Ostergraduale »Haec dies«. (Johner), MS 45, 4. — Werden in Zukunft in unseren Kirchenchören Knaben oder Mädchen singen? (Knüppel), CO 47, 4. — Zur Pflege der religiösen Vokalmusik im 19. Jahrhundert.. (Krause), BfHK 16, 6 ff. — Gli studi liturgici nel primo decennio della Rassegna Gregoriana. (Manucci), RG 10, 6. — Intorno ad un frammento dell' Ordo Missae romano tradotto in greco. (Mercati), RG 10, 6. — I versetti ambrosiani e gregoriani dell' Offertorio. (Ott), RG 10, 6. — La scuola gregoriana di Solesmes nella Spagna. (Pedrell), RG 10, 6. — Reglamento para la música Sagrada en Roma. (Pedro), MSH 5, 4. — Die Pflege der K. auf dem Lande. (Postb), MACh 1911 November. — Die Literatur des deutschen Kirchenliedes i. J. 1911. (Schmeck), GBl 37, 3. — Zur Gesangbuchfrage. (Settegast), GBl 37, 4. — Ein wichtiger Fund zur Geschichte der Liturgie u. des Chorals? (Wagner), CO 47, 3. — Das neue pommersche Gesangbuch. (Weimar), CEK 26, 2 ff. — Die Gesangteile der Messe in ihrer Geschichte und liturgischen Bedeutung. (Weiß), MS 45, 3 f.

Kitchener, Frederick, s. Verdi.

Klanert, Paul, s. Bach, Mahler.

Klavier. Das Klaviergenie (Busoni), AMZ AMZ 39, 10. — Über Wert und Pflege des Klavierauszuges. (Grunsky), RMZ 13, 4. — Über die Tätigkeit des Gehörs beim Klavierstimmen. (Hansing), Zfl 32, 15. — Zum Streit der modernen Theorie des Klavierspieles. (Marschner), Me 3, 1 ff. — Principles of Pianoforte teaching. (Matthay), ZIMG 13, 7. — Klaviergenie u. musikal. Genie. (Schattmann), AMZ 39, 14 f. — Die vielumstrittene Klaviertechnik. (Tetzel), MpB 35, 7 f. — Anslaget och pianots Klangfärger. (Wahlström), TM 2, 11.

Kleffel, Arno, s. Musikkongresse.

Klein, Hermann, s. London.

Klein, Walter, s. Besprechungen.

Knosp, Gaston, s. Godenne.

Knüppel, A. A., s. Kirchenmusik.

Koeppen, Arnold, s. Auerbach.

Kohut, Adolf, s. Musik, Schubert.

Konta, Robert, s. Oper.

Korngold, Julius, s. Brahms.

Krause, Emil, s. Holten, Kirchenmusik.

Kreisler, Fritz. (Honold), NMZ 33, 11.

Kruse, Georg Richard, s. Flotow.

Kühn, Oswald, s. Strauß.

Kufferath, M., s. Schleisinger.

Kunzen, Fr. L. Ae., »Holger Danske«. (Martienßen), ZIMG 13, 7.

La Laurencie, L. de, s. Besprechungen.

Lalo, Pierre, s. Lied.

Laloy, Louis, s. Musik.

Lamond, Frederic. L.'s Beethoven recital (Donaldson), MSt 37, 949.

Lefranc, Jean, s. Dujardin-Beaumetz.

Lichtenberg, R. Fhr. v., s. Besprechungen.

Lied (s. a. Kirchenmusik). — Das Volkslied, DAS 1912, 43. — Vom deutschen Liedergesang (Batka), KW 25, 12. — Over het refrein en zijn oorsprong (Breder), Cae 69, 3. — Wort- und Tonkunst im Liede. (Hübner), AMZ 39, 11. — Über deutschen Liedvortrag. (Lalo), AMZ 39, 13. — The origin and history of »Lead, kindly light« (Mearns), Ch 3, 28. — Unsere Weihnachtslieder (Prümers), To 15, 36.

Liepe, Emil, s. Dyophon.

Lilienceron, Rochus von. (P. D.), DS, 4, 11. — (Ebel), AMZ 39, 11.

Liszt, Franz. Lisztiana, MT 52, 825 u. MMR 41, 492. — (Golther), BW 14, 2/3. — Erinnerungen an L. (Kellermann), BB 34, 10—12. — Recollections of L. (Rosenthal), NMR 11, 124. — (Thode), BB 34, 10—12.

Litolf, Theodor. MuM 14, 11/12.

Litolff, Heinrich. El concertos de L. (Magnette), RMC 9, 97.

Liturgie, s. Kirchenmusik.

Löbmann, Hugo, s. Gesang, Mahler.

London. Von der Hammerstein-Oper, NMZ 33, 10. — The Philharmonic Society of London, MT 53, 829. — The London Symphony Orchestra, MT 52, 825. — London Notes (C. M.), ZIMG 13, 7. — St. Magnus church, its organ and organists (J. T. L.), Ch 3, 28. — Story of the music at Cheetham Hill Wesleyan church (L.), Ch 3, 27. — The London »Philharmonic« Centenary (Cummings), ZIMG 13, 7. — Il melodramma italiano a Londra ai tempi del Rolli (Fassini), RMI 19, 1. — The London Opera House (Klein), MT 52, 826.

Loos, Adolf, s. Akustik.

Loose, R., s. Skrjabin.

Lowe, George, s. Grieg.

Ludwig IX., Landgraf von Hessen-Darm-

stadt, ein fürstlicher Marschkomponist (Schmid), BfHK 16, 7.
Lully, Giov. Batt. Les autographes de L. (Tiersot), M 78, 9.
Madrigal. Le origini del Madrigale cinquecentesco (Cesari), RMI 19, 1ff.
Magnette, Paul, s. Litolff.
Mahler, Gustav (s. a. Wagner). — Ein Selbstporträt in Briefen, Me 3, 5. — Aus einem Tagebuch über M., Me 3, 5. — La 8me symphonie (Bosquet), GM 58, 12. — M. b. d. Arbeit (Gutheil-Schoder), Me 3, 5. — M.'s 8. Sinfonie (Klanert), DMMZ 34, 10. — M.'s VIII. Symphonie (Löbmann), MS 45, 4. — De VIIIe symphonie van M. (van Milligen), Cae 69, 3. — (Schönberg), Me 3, 5. — Zu M.'s Gedächtnis (Seidl), Me 3, 5. — M.'s »Achte« in Leipzig (Spanuth), S 70, 10. — (Specht), Me 3, 5. — (Stefan), Neuer Theater-Almanach, Berlin, Jg 23. — M.'s Weg (Walter), Me 3, 5.
Malherbe, Charles (Thomas), MSal 4, 4/5.
Mansfield, Orlando A., s. Hymne.
Manucci, U., s. Kirchenmusik.
Marschner, Franz, s. Klavier.
Marschner, Heinrich (Reimerdes), S 69, 50.
Marsop, Paul, s. Juristisches, Mascagni, Orchester.
Martienßen, C. A., s. Kunzen.
Marx, Joseph (Segnitz), BfHK 16, 6.
Mascagni, Pietro. »Monna Isabeau« (Marsop), NMZ 33, 10.
Matthay, Tobias, s. Klavier.
Matton, Carlo, s. Oper.
Mearns, James, s. Lied.
Melodrama (s. a. London).
Mendelssohn-Bartholdy, Felix. M.'s »Elijah« on the stage (Cumberland), Ch 3, 28 u. (Barret), MT 53, 830.
Mercati, Giovanni, s. Kirchenmusik.
Merian, W., s. Oper.
Messe (s. a. Kirchenmusik).
Mey, Kurt, s. Besprechungen
Meyerbeer, Giacomo, (s. a. Weber).
Milligen, S. van, s. Mahler.
Möckel, Paul Otto (Tischer), RMZ 13, 10.
Möller, Heinrich, s. Oper.
Monod, Edmond, s. Rhythmus.
Mozart, Wolfg. Am. Du nouveau sur M. (de Curzon), GM 58, 6. — M. als Musiklehrer (Bischoff), NMZ 33, 11. — »Hochzeit des Figaro« (Zepler), MfA 8, 91.
Mottl, Felix. Erinnerungen an M.'s erstes Wirken (Höfler), BB 34, 10—12. — (Istel), MMR 42, 495.
Müller-Hartmann, R., s. Besprechungen.
Mund, H., s. Gesang.
Musik (s. a. Gesang, London). — Some aspects on english church music, MN 42, 1101f. — Prophetic history, MT 53, 830. — Kvartettsångens införande i Finland (Andersson), TM 2, 13. — La science musicale et les Pseudo «Musicologues». (Becker), VM 5, 13. — Presente et futuro (Bicchierai), NM 16, 232. — La musique populaire portugaise (Blanco), SIM 8, 2. — Nazionalismo musicale (Borelli), CM 16, 3. — The origin of to-day's musical idiom (Calvocoressi), MT 52, 826. — English songs of one hundred years ago (Colles), MT 53, 830. — Motivierte oder unmotivierte Musik (Conze), AMZ 39, 14. — Another life-line for the British composer (Donaldson), MSt 37, 951. — Per il nostro folklore musicale (Fedeli), RMI 19, 1. — Medicinare-Tonkunstnärer (Keller), TM 2, 11. — Die Reklame-Stars in der alten guten Zeit (Kohut), NZM 78, 51/52. — Danses d'Asie (Laloy), SIM 8, 2. — Zur Frage d. Aufführung alter Musik (Neufeldt), Mk 11, 11. — Impressionism in music (Niecks), MMR 41, 491f. — Classic and romantic (Niecks), MMR 42, 496. — L'oreille et l'image musicale (Poirée), SIM 8, 2. — Australasian notes (Saint-George), MSt 37, 950. — Wittenbergische Figuralmusik zur Zeit Luther's (Schering), BfHK 16, 7. — Musikalischer Mammutismus (Spanuth), S 70, 8. — Die verschied. Ausgaben der altgriechischen Gesänge (Thierfelder), MSal 4, 6ff. — Von der Zukunft der Musik (Tischer), RMZ 13, 1.
Musikautomaten. Bioscope music (Donaldson), MSt 37, 948 u. 949, 950.
Musiker. Contrast in art and life (T. D.), MSt 37, 947.
Musikfeste (s. a. Oper). — »Geistliches Musikfest« in Frankfurt a. M., GBl 37, 4 u. (Bottenheim), Cae 69, 4 u. (Tischer), RMZ 13, 14. — First musical festival of the British empire, MT 52, 825f. — Un festival musical a Anglaterra (Millet), RMC 8, 96. — The Wagner Festival at Munich, MT 52, 825.
Musikgesellschaft, La »Internationale . . in Italia (Chilesotti), RMI 19, 1.
Musikinstrumente (s. a. Kirchenmusik). — Was der Instrumentenbauer vom Leim wissen muß (T. W.), Zfl 32, 17f. — Modern improvements in brass instruments (Daubeny), MN 42, 1095. — Tone-quality in wind instruments (Daubeny), MN 42, 1099.
Musikkongresse. Zum Bericht über den I. österreich. musikpädagog. Kongreß (Gattermann), Me 3, 1. — 5. Deutsche musikpädagogische Kongreß (Kleffel), MpB 35, 6.
Musiksalon. Zur M.-Frage (Altmann), MSal 4, 6/7.
Musikschulen. The Jubilee of the Munich Musical Academy (Istel), MMR 41, 492.
Musikunterricht (s. a. Gesang, Klavier,

Rhythmus, Violine). — Learning to compose, MC 64, 6. — On training in musical theory, MT 52, 826. — Figaro als Musikpädagoge (Bekker), MpB 35, 8. — Über die ... Anstellung eines Musiklehrers an den Präparandenanstalten (Debbelt), MpB 35, 5. — Das Preußische Abgeordnetenhaus u. der M. (Schaub), DMZ 43, 16. — Die Erziehung zum Musiker (Schmidl), DMZ 43, 14 f. — Hygiene des Spiels (Singer), AMZ 39, 9.

Musikvereinigungen. Das goldene Jubiläum des »Berliner Lehrer-Gesangvereins«, To 15, 36. — Centenary of the Philharmonic Society, MMR 41, 491.

Mygind, Holger, s. Gesang.

Nagel, Wilibald, s. Besprechungen.

Naylor, E. W., s. Bach.

Neidhardt, Hans, s. Rhythmus.

Neißer, Arthur, s. Oper, Riviera.

Neufeldt, Ernst, s. Musik.

Newman, Ernest, s. Beethoven.

Niecks, Frederick, s. Musik.

Niggli, A., s. Hess-Rütschi.

Norden, Max, s. Oper.

Notenschrift. Zur Reform ... (Graaff), RMZ 13, 4.

Notenwertnamen, ... Reform der (Gasteyger, 33, 13.

Oehlmann, Margarete, s. Gesang.

Ollendorf, L., s. Bach.

Oper. Herrn Ernst Denhof's provincial grand opera festival in English (Caunt), MSt 37, 950. — The new drama (Donaldson), MSt 37, 951. — Dichter und Tondichter als Opernhelden (Dubitzky), BW 14, 5. — Libretti in doppelter Vertonung (Dubitzky), BW 14, 1. — Opernübersetzungen (Günther), DB 4, 4. — Die O. der Zukunft (Petschnig), S 70, 9 f. — Uraufführungen: Bittner: »Bergsee« (Keyfel), S 69, 51. — Bourgault-Ducoudray: »Myrdhin« (Destranges), GM 58, 14. — Burkhardt: »Das Moselgretchen« (Norden), MSal 4, 4/5. — d'Albert: »Die verschenkte Frau« (Batka), AMZ 39, 8 u. KW 25, 11 u. (Konta), MSal 4, 4/5 u. (Osgood), MC 64, 9 u. (Scherber), NMZ 33, 11. — Dubois: Edénie (Matton), GM 58, 11. — Dupont: La Farce du Cuvier (J. Br.), GM 58, 12. — Georges: Sangre y Sol (de Béhault), GM 58, 11 u. (Neißer), S 70, 11. — Huber: »Der Simplicius« (E. I.), SMZ 52, 9 u. (Merian), RMZ 13, 9. — de Lara: »Les trois Masques« (Neißer), S 70, 11. — Lazzari: La Lépreuse (de Curzon), GM 58, 6 u. (Möller), AMZ 39, 9 u. (Pougin), M 78, 6 u. (Vuillermoz), SIM 8, 2. — Magnard: »Bérénice« (de Curzon), GM 57, 51. — Massenet: »Monte-Carlo« (Chevalier), M 78, 8 u. »La Roma« (de Curzon), GM 58, 7 f. u. (Neißer), S 70, 9. — Morera: »Titaina« (Salvat), RMC 9, 97. — Mrazek: »Der Traum« (Schwers), AMZ 39, 14. — Neitzel: »Die Barberina« (Pieper), RMZ 13, 5. — Nouguès: »Quo vadis« (Schwers), AMZ 39, 8. — Oberleithner: »Aphrodite« (Batka), AMZ 39, 12 u. (Scherber), S 70, 12. — Ravel: »Ma Mère L'Oye« (Vuillermoz), SIM 8, 2. — Ropartz: »Le Pays« (D'Avril), GM 58, 6. — Saint-Saëns: »Déjanire« (J. Br.), GM 57, 50 u. (Willmann), BW 14, 9. — Sommer: »Der Waldschratt« (Bloetz), AMZ 39, 14. — Van den Eeden: Rhena (Hacks), GM 58, 7 u. (Solvay), M 78, 8. — Waltershausen: Oberst Chabert (Altmann), NMZ 33, 10. — Weis: »Der Sturm auf die Mühle« (Joß), AMZ 39, 14. — Wolf-Ferrari: »Der Schmuck der Madonna« (Chop), RMZ 13, 1 u. (Schmidt), KW 25, 10 u. (Spanuth), S 69, 52.

Orchester. Die Orchesteranlage i. Opernhause u. im Amphitheater (Marsop), AMZ 39, 10.

Orgel. Silbermann und wir (Schnorr v. Carolsfeld), ZfI 32, 17. — Improving the plan of organs ... (Dixon), MT 53, 830. — A plea for the amateur organist (Hadden), Ch 3, 27. — Moderne Orgelmusik (Keller), NMZ 33, 10.

Osgood, H. O., s. Oper.

Ott, K., s. Kirchenmusik.

Paris. Pariser musikalische Plauderei (Delange), NMZ 33, 10.

Parker, D. C., s. Saint-Saëns, Schiller, Symphonie.

Paur, Emil. (Draber), NMZ 33, 13.

Peace, A. L. (Roberts), MN 42, 1099.

Pedrell, Filippo, s. Kirchenmusik.

Pedri, Egon, a superb pianist (J. H. G. B.), MSt 37, 948.

Pedro Card. Vicario, s. Kirchenmusik.

Perrotta, Gius. (Toschi), CM 16, 3.

Petschnig, Ernst, s. Oper.

Phantasieren, Vom. (Schmidl), To 16, 8.

Pieper, Karl, s. Oper.

Pizzetti, Ildebrando, s. Bastianelli.

Poirée, E., s. Musik.

Posth, s. Kirchenmusik.

Potter-Frissel, E., s. Jacques-Dalcroze.

Pougin, Arthur, s. Oper.

Prag. Prager Dirigenten ... (Steinhard), NMZ 33, 10.

Programmusik. Die Vorfahren unserer P. (Weigl), MSal 4, 4/5.

Prümers, Adolf, s. Erfindungen, Lied.

Rausch, Eva, s. Augsburg.

Refrain s. Lied.

Reger, Max, The early compositions of R. (Antcliffe), MMR 42, 495.

Reimerdes, Ernst Edgar, s. Marschner.

Reinecke, W., s. Gesang.

Reiß, Josef W., s. Besprechungen.
Réti, Rudolf, s. Dohnanyi, Godowsky, Rosenthal.
Rhythmus. Le rythme et les rythmes. (Monod), VM 5, 15. — Dekadente Rhythmen. (Neidhardt), AMZ 39, 12. — R. u. musikal. Erziehung. (Storck), AMZ 39, 14 f.
Richard, August, s. Friedrich der Große.
Riemann, Ludwig, s. Besprechungen.
Rijken, Jan, s. Besprechungen.
Ritter, Hermann, s. Kammermusik.
Riviera. Aus dem Opernleben an der R. (Neißer), AMZ 39, 15 f.
Robert, Paul-Louis, s. Boieldieu.
Roberts, W. A., s. Peace.
Röthlisberger, Ernst, s. Juristisches.
Rosenthal, Moritz, s. Liszt.
Rosenthal, Moriz, (Réti), Me 3, 6.
Rossini, Gioacchino, (s. a. Wagner). — Audizioni dello »Stabat Mater« . . . . CM 16, 1/2. — »Stabat Mater« (d'Angeli), CM 16, 1/2. — Uraufführung des »Barbier von Sevilla« (Stier), NMZ 33, 12.
Rubato, Tempo. (Gatty), MT 53, 829.
Rummel, Walter Morse. (St.), MMR 41, 491.
Ruthardt, Adolf, R.'s Etüdenwerke. (Zuschneid) MpB 35, 6.
Sachs, Curt, s. Resprechungen.
Saint-George, Henry, s. Musik.
Saint-Saëns, Camille. S.-S. et son œuvre (Biermé), GM 57, 50. — The place of S. (Parker), MSt 37, 949.
Salvat, Joan, s. Oper.
Schattmann, Alfred, s. Klavier.
Schaub, Hans F., s. Musikunterricht.
Schellenberg, Ernst Ludwig, s. Ansorge.
Scherber, Ferdinand, s. Oper.
Schering, Arnold, s. Gesang, Musik.
Scheurmann, Aug., s. Worms.
Schiebold, Karl, s. Gesang.
Schiller, Fr. v., in music (Parker). MMR 42, 495.
Schleisinger, Myrtil (Kufferath), GM 57, 53.
Schlicht, Ernst, s. Schwalm.
Schmeck, A., s. Kirchenmusik.
Schmeidel, Viktor Ritter von, s. Schmölzer.
Schmidl, Leopold, s. Musikunterricht, Phantasieren.
Schmid, Otto, s. Ludwig IX.
Schmidt, Leopold, s. Oper, Tanz.
Schmölzer, Jakob Eduard (v. Schmeidel), DS 4, 11.
Schneider, Josef, s. Wien.
Schneider, Max, s. Bach.
Schnorr von Carolsfeld, Ernst, s. Orgel.
Schönberg, Arnold, s. Juristisches, Mahler, Wagner.
Schönberg, Arnold, der Mann der Zukunft? (Besch), AMZ 39, 12. — (v. Webern), RMZ 13, 7 f.
Schröter, Oskar, s. Goethe.
Schubert, Franz, und die Frauen (Kohut), DS 4, 12.
Schünemann, Georg, s. Besprechungen.
Schütz, Heinrich. Ein deutsches Requiem aus dem 17. Jahrh. (Bernoulli), Neue Zürcher Zeitung 5. April 1912. — S. et son Oratorio de Noël (Closson), GM 57, 51.
Schulgesang, s. Gesang.
Schumann, Robert. Sch.'s geistl. Werke (Hirschberg), MpB 35, 6 ff.
Schuricht, Karl (Canstatt), NMZ 33, 12.
Schwalm, Robert (Glomme), DS 4, 8 u. (Schlicht), To 16, 9.
Schwartz, Heinrich, s. Besprechungen.
Schwarz, Ignaz, s. Beethoven.
Schweikert, F., s. Karlsruhe.
Schwers, Paul, s. Oper.
Schytte, Ludwig (Segnitz), MMR 42, 495.
Scriabine, Alexandre, und die Dissonanz (Spanuth), S 70, 12.
Segnitz, Eugen, s. Herder, Marx, Schytte.
Seidl, Artur, s. Mahler, Wagner.
Servières, Georges, s. Weber.
Settegast, Nikolaus, s. Kirchenmusik.
Sgambati, Giovanni (de Angelis), RMI 19, 1.
Singer, Kurt, s. Besprechungen, Musikunterricht.
Skrjabin, A. Prométhée, eine »neuartige« Tondichtung (Loose), NZM 79, 12.
Smith, Bertram, s. Wagner.
Sologesang, s. Gesang.
Solvay, Lucien, s. Oper.
Southgate, T. Lea, s. Campion.
Soziale Fragen s. Juristisches.
Spanuth, August, s. Berlin, Mahler, Musik, Oper, Scriabine.
Specht, Rich., s. Brahms, Mahler, Winkelmann.
Spiro-Rombro, Assia, s. Violine.
Stanford, Charles, and the symphonic spirit (Donaldson), MSt 37, 948.
Stefan, Paul, s. Mahler, Wagner.
Stein, Richard H., s. Draeseke.
Steinhard, Erich, s. Prag.
Steinitzer, Max, s. Besprechungen.
Stier, Ernst, s. Rossini.
Stil. Förderag och stil (Adler), TM 2, 12.
Stimme, s. Gesang.
Storck, Karl, s. Besprechungen, Rhythmus, Volksmusik.
Stradal, Aug., s. Bach.
Straßburg. Aus dem Straßburger Musikleben (Altmann), NMZ 33, 10.
Strauß, Rich. »Ariadne auf Naxos« in Stuttgart (Kühn), NMZ 33, 11.
Streichquartett (s. a. Kammermusik). — Quartettcharaktere (Thomas), RMZ 13, 11.
Stubenvoll, Fr. B., s. Besprechungen.
Symphonie. The modern symphony (Parker), MSt 37, 948.

Tänzler, Hans. (Droste), BW 14, 4.
Tanz. Der Niedergang des Walzers. (Schmidt), RMZ 13, 3.
Tenroc, Ch., s. Georges.
Tetzel, Eugen, s. Klavier.
Texte s. Oper.
Thierfelder, A., s. Musik.
Thode, Henry, s. Liszt.
Thomas, Wolfgang, s. Besprechungen, Malherbe, Streichquartett.
Tiersot, Julien, s. Lully.
Tischer, Gerhard, s. Besprechungen, Möckel, Musik.
Tonintervalle, Die Ähnlichkeit der, mit den Versfüßen. (Vivell), GR 11, 3.
Tonleiter. Vierteltöne als wesentliche Tonleiterstufen. (Capellen), Mk 11, 12. — Das Vierteltonsystem u. die moderne Musik. (Unger), NZM 79, 12.
Toschi, Maria, s. Perrotta.
Tovey, Donald Francis. MMR 42, 496.
Unger, Max, s. Tonleiter.
Van den Borren, Ch., s. Besprechungen.
Vatielli, Francesco, s. Zacconi.
Verdi, G. »Aïda« at the great pyramid of Cheops (Kitchener), MMR 42, 496.
Vierteltöne s. Tonleiter.
Violine. Stimme und Steg der Geige (Hering), MIZ 22, 25. — Réforme de l'enseignement du Violon (Hildebrandt), GM 58, 13 f. — Vorschläge zur Reform des Violinunterrichts (Spiro-Rombro), S 70, 13 f.
Vittoria, Thoma Lud. V.'s Missa »O quam gloriosum est regnum« (Hohn), MS 45, 4.
Vivell, Cölestin, s. Tonintervalle.
Volksmusik. Volkskonzerte (Storck), T 14, 7.
Vuillermoz, Emile, s. Oper.
Wackenroder, Wilhelm Heinrich, und die Musik (Büchner), Mk 11, 12.
Wagner, Peter, s. Kirchenmusik.
Wagner, Richard (s. a. Fischer, Juristisches). — W. an Alwine Frommann, BB 35, 4—6. — W. in Dresden (Batka), DMMZ 34, 8f. — L'Erard de W. (de Curzon), GM 58, 10. — Zur Frage der Textvarianten in W.'s Bühnendichtungen (Forchhammer), Mk 11, 11. — W.'s Werke in Wien (Glasenapp), Me 3, 6f. — Der Mythos in den »Meistersingern« (Gotthelf), BB 34, 10—12. — W.'s Besuch bei Rossini (Istel), Mk 11, 11 f. — Paralipomena zu W.'s Leben (Kapp), NMZ 33, 13. — Kritischer Überblick über unsre W.-Literatur (Kapp), NMZ 33, 11. — Parsifal u. Urheberrecht (Schönberg), NZM 79, 12. — Der Hirt in »Tristan u. Isolde« (Seidl), Me 3, 4. — The time-table of the »Ring«: a suggestion (Smith), MT 53, 830. — W. u. Mahler (Stefan), Me 3, 5. — W. als Tierfreund (Wehle), To 16, 11.
Wahlström, Gösta, s. Klavier.
Wallner, B. A., s. Besprechungen.
Walter, Bruno, s. Mahler.
Walzer s. Tanz.
Weber, Karl Maria v. La naiveté d'un chef-d'œuvre [Freischütz] . . . (Bouyer), M 78, 11. — »Freischütz« et »Robert le Diable« (Servières), GM 58, 8f.
Weber, Karoline von. (Kaiser), NZM 78, 51/52.
Webern, Anton von, s. Schönberg.
Wehle, Gerh. F., s. Wagner.
Weigl, Bruno, s. Programmusik.
Weimar, G., s. Kirchenmusik.
Weingartner, Felix. »Aus eigener Werkstatt«, S 70, 14 ff.
Weiß, A., s. Kirchenmusik.
Werner, Arno, s. Besprechungen.
Werner, Heinrich, s. Besprechungen.
Werner, Karl, s. Ginster.
Wetzel, Hermann, s. Besprechungen.
Widmann, Joseph Victor. Briefe W.'s (Heuberger), Me 3, 2.
Wien. W. als musikal. Zentrum (Schneider), S 69, 49.
Willmann, Franz E., s. Oper.
Winkelmann, Hermann. (Specht), Me 3, 2.
Wolf, Joh., s. Besprechungen.
Worms. Wormser Erinnerungen . . . (Scheuermann), MSal 4, 4/5.
Zacconi, Ludovico. (Vatielli), CM 16, 3f.
Zepler, Bogumil, s. Mozart.
Zuschneid, Karl, s. Ruthardt.

Früher erschien:

Musikalische Zeitschriftenschau

Oktober 1907 — September 1908

Alphabetisch-systematische Übersicht

über die

im neunten Jahrgange der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft unter der Rubrik »Zeitschriftenschau« angeführten

Aufsätze über Musik

Zusammengestellt von **Max Schneider**

Preis 2 Mark

Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 9. Dreizehnter Jahrgang. **1912.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei; für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Notes sur Jean Jacques Rousseau musicien.

On vient de célèbrer le second centenaire de J. J. Rousseau et le citoyen de Genève a été ou sera à cette occasion le sujet de nombreux articles. Souhaitons des renseignements inédits sur ses œuvres les moins connues, telleque sa «Symphonie à cors de chasse» jouée en 1751. Il faudra bien arriver à cette conviction que ses talents musicaux ne constituent pas une des faces les plus négligeables de son multiple génie: il n'y eut pas seulement en lui un aimable compositeur, il y eut un théoricien fort couvaincu et la *Lettre sur la musique française* publiée en novembre 1753 déchaina, suivant l'expression de son auteur, «un effet incroyable digne de la plume de Tacite». Quelques pages de nouvelles à la main insérées dans le Journal de la librairie de l'inspecteur d'Hémery (*Bibl. Nat. Ms. français 22158. in 4°. Fol. 100 à 203.* 1753—1754) nous donnent des détails curieux et peu connus sur l'attitude de Rousseau pendant la Querelle des Bouffons, sur les nombreux pamphlets que suscita l'apparition de sa Lettre. Ces nouvelles, non signées[1]), émanent d'un adversaire déclaré du philosophe et sous ce rapport on les comparera avec intérêt aux Nouvelles à la main publiées en 1905 par M. J. G. Prod'homme, où l'on voit soutenir une thèse tout à fait opposée[2]).

Pour l'histoire même de la querelle et les circonstances qui l'entourèrent nous renvoyons au livre de Jansen: *J. J. Rousseau als Musiker.* Berlin, 1884, in 8°, p. 207—225.

Quant à la bibliographie des Réponses et pamphlets, on en trouvera un premier dépouillement dans: (Durey de Noinville et Travenol) *Histoire du théâtre de l'Académie Royale de Musique.* 2° édition, 1757, in 8°. tome II «Catalogue de quelques livres qui traitent de l'opéra, de la musique et de la danse et qui ont rapport à l'histoire du théâtre de l'Opéra» (11 pages, paginées à part, manquent à certains exemplaires). Nos chiffres se rapportent à la bibliographie très complète de Thoinan: Supplément à la *Biographie des musiciens* de Fétis. tome II — p. 452—453.

F° 124. *Vendredi 30 Mars 1753.* «Vous sçavez que Mad^e de Pompadour a envoyé cinquante Louis à Rousseau de Genève. En vérité il n'y a que des fous et des extravagans qui réussissent, Rousseau a accepté le présent

1) Elles sont rédigées de deux écritures différentes.

2) *La musique à Paris de 1753 à 1757 d'après un ms. de la Bibl. de Munich.* Sammelbände der I.M.G. VI. 568—587 (sur Rousseau 570—575).

et il a écrit une lettre de remerciment analogue au caractère cynique qu'il a affiché. Il dit à Made la Marquise que recevoir son don, cest lui prouver assez l'estime qu'il fait de la main dont il vient, qu'il éprouve que les richesses pour un Philosophe comme lui ne sont pas ce qu'il y a de plus dangereux et que le bonheur de voir son Opéra applaudi par elle doit porter une atteinte plus forte à sa philosophie. Avez vous vû l'avertissement qu'il a mis à la tête de son *Devin du Village?* Il n'y a rien de plus insolent. Il dit qu'il s'embarrasse fort peu que son ouvrage plaise au public, qu'il l'a composé pour lui seul, que cet ouvrage lui plaît, que c'est assez, parce qu'il ne veut jamais rien faire que ce qu'il lui plaît. On a parlé devant le Roi de cet avertissement impertinent et Sa Majesté a dit: s'il me plaisoit aussi d'envoyer le Sr Rousseau à Bicêtre te de l'y faire fustiger, ajouta M. le Comte de Clermont.

Ce Rousseau n'a pas toujours été de même et ce n'est que depuis quelque temps qu'il s'est avisé de faire le petit Philosophe. Ce qui l'a rendu Misantrope, le voici, il avoit fait plusieurs ouvrages soit de prose soit de vers et les ayant montrés à quelques gens de lettres, ceux ci lui en dirent franchement leur avis, c'est à dire que cela ne valoit rien. Il porta un jour à Rameau un opéra dont il avoit fait les paroles et la musique. Rameau l'examina et reconnut que les trois quarts de la musique étoient d'un grand maître d'Italie et que le reste étoit misérable. Rousseau alla voir Rameau et lui demanda ce qu'il pensoit de son opéra. Rameau lui dit que celui qui avoit fait les trois quarts de la musique étoit digne d'être son maître et qu'il ne connaissoit pas de plus beau génie. Rousseau se prosternoit et prenoit pour lui ces compliments. Rameau voyant qu'il prenoit le change: doucement, Monsieur, lui dit-il, celui qui a fait ces trois quarts est un tel, le plus grand musicien de l'Europe, mais celui qui a fait l'autre quart étoit un ignorant qui ne scait pas la première note[1]). Toutes ces mortifications ont bouleversé la tête du Genevois: ajoutés à cela qu'il a beaucoup aimé les filles et qu'il a attrapé des maux incurables, entre autres des carnosités dans le canal de l'urèthre. Il été un an chez d'Aran qui l'à soigné par charité, mais il n'a pu venir à bout de le guérir[2]). Tout cela réuni a dérangé sa cervelle et il en est devenu d'une misantropie noire et ridicule.

F° 153. *Samedi 1 Juillet 1753.* M. le Comte de Bissy dit à quelqu'un qu'il seroit bien aise de connaître ce fou de Rousseau qui répondit que si M. de Bissy étoit si curieux de le voir, il n'avoit qu'à venir chez lui, que s'il vouloit même lui faire l'honneur de dêner avec lui, il lui donneroit la fortune du pot, qu'il avoit un foye de veau excellent qu'il avoit aprêté lui même.

F° 153 V°. Le Rousseau du Genève va faire encore jouer un opéra dont

1) Allusion à la scène bien connue que provoqua en 1745 la répétition des *Muses Galantes* chez La Pouplinière. cf. la thèse de Rousseau les dans *Confessions* II, 7 et celle de Rameau dans les *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie.* 1755, p. 41.

2) Jacques Daran (1701—1784) fut médecin militaire au service de l'Autriche à Milan, Turin, Rome, Waples et se fit remarquer par son dévouement lors de la peste de Messine. Installé à Paris en 1754, il obtint le titre de chirurgien ordinaire du roi. Il propagea l'emploi des bougies dans le traitement des rétrécissements. — On sait que Rousseau souffrait depuis son enfance d'une rétention d'urine presque continuelle. Daran fut son médecin et son ami (Confessions II, 8. 1750).

il a fait les paroles et la musique intitulé *Les Muses Galantes ou le Parnasse lyrique.* C'est ce même opéra qu'il eut l'impudence de montrer à Rameau il y a dix ou douze ans. Rameau lui dit que tout ce qu'il y avoit de bon dans la musique étoit pillé d'un auteur italien qu'il lui nomma[1]).

F° 164 V°. *12 août 1753*: La parodie du *Devin du Village* intitulée *Bastien et Bastienne*[2]) est d'un jeune homme appellé Harny et de Mad^e Favart c'est à dire de son mari. Ce Harny, m'a-t-on dit, est le fils d'un marchand de la rue St Antoine.

F° 192. *Lundi 26 novembre 1753*: C'est à Venise que Rousseau a pris toute la musique de son *Devin du Village*; cela est prouvé et les habiles musiciens montrent les sources où il a puisé . . . [Répétition des *Muses Galantes* chez La Pouplinière; récit analogue à celui des *Confessions*] Rameau lui dit nettement que les morceaux de symphonie étoient du plus grand maître, mais que toute la musique vocale étoit détestable et qu'il n'étoit pas possible que ce fût le même homme qui eût fait tout cela. Scavez vous ce que fit Rousseau? il se mit à pleurer comme un enfant . . . [Son ingratitude à l'égard de M. et Mme Dupin]. Son prétendu mépris des richesses n'est qu'hypocrisie, il offre de refuser l'argent qu'on veut lui donner afin de mieux attraper les sots. En effet comme il est souvent malade ou qu'il le fait, il y a des gens qui vont le voir et qui furtivement pour ne pas blesser notre philosophe glissent des louis d'or sous un chandelier, sous des tasses, parmi ses papiers et Rousseau a grand soin de les recueillir. La lettre qu'il vient de donner contre la Musique françoise fait beaucoup de bruit, tous les honnêtes gens sont révoltés. On en est indigné à la cour et je sçais de bonne part qu'on s'en est plaint vivement à M. d'Argeuson et qu'il pourroit bien arriver que ce grand Rousseau fût chassé de France[3]). En vérité ce seroit bien fait. C'est un esprit dangereux; il a gâté absolument Diderot, d'Alembert et beaucoup d'autres; tous ces gens là sont regardés du mauvais œil par le gouvernement parce que ce sont des enthousiastes capables de se porter à tout, si malheureusement ils se mêloient de choses sérieuses.

F° 195 V°. *Mercredi 5 décembre 1753*: Vous scavez que les musiciens de l'Opéra ont pendu Rousseau en effigie dans le chauffoir, on lui a rapporté cela et il a répondu: je suis étonné qu'ils ne l'ayent pas fait plus tôt; car il y a longtemps qu'il me donnent la question[4]). La réponse qui paroit à sa Lettre sous le titre d'*Observations* est de Cazotte. Morand le poète en a fait imprimer une aussi qui paroîtra lundi ou mardi. Le petit Coste en a fait une autre. L'autre jour à l'Opéra Rousseau étoit au milieu du parterre et comme il y avoit beaucoup de monde, on le presse un peu

1) Malheureusement ni Rousseau, ni Rameau, ni les nouvelles à la main ne nous ont transmis ce nom et comme la partition originale semble avoir disparu, il est difficile de prendre parti dans la querelle.

2) Première du *Devin* à Fontainebleau le mercredi 18 octobre 1752 et des *Amours de Bastien et Bastienne* au Théâtre Italien le 26 septembre 1753. cf. Jansen 168, 169.

3) cf. Rousseau dans les *Confessions*: «A la cour on ne balançait qu'entre la Bastille et l'exil, et la lettre de cachet allait être expédiée, si M. de Voyer n'en eût fait sentir le ridicule».

4) Outre les sources indiquées plus haut, voir un récit assez complet dans (Marpurg) Metaphrastes: *Legende einiger Musikheiligen.* Cologne, 1786, in 8°, p. 273. — Grétry: *Mémoires ou essais sur la musiques*, 1797, in 8°. I, 278.

exprès, il cria qu'on l'étouffoit et on lui dit qu'il n'y avoit pas de mal à ça, il fut obligé de sortir.

F° 199. *Mercredi 19 décembre*: La première critique qui a paru contre Rousseau de Genève est intitulée: *Observations sur la lettre de J. J. Rousseau*[1]), elle est de Cazotte qui par parenthèse va partir dans dix jours, il s'en retourne à la Martinique. La deuxième critique est intitulée *Justification*[2]). Elle est de Morand le poète et d'Estève, ce qu'il y a de plaisant, c'est que dans la partie que Morand a faite, il a cité avec éloge des bribes du *Livre des Beaux Arts* par Estève[3]) et dans celle qu'Estève a faite, il a cité des vers lyriques de Morand. on a bien ri à leurs dérens. du reste leur brochure est fort platte et n'a aucun succès.

La troisième a pour titre *Lettre sur celle de M. Jean Jacques Rousseau* par M. Yso[4]) je crois que c'est un nom en l'air. Quoiqu'il en soit, il y a quelques plaisanteries passables.

La quatrième qui s'appelle *Arrêts du Conseil d'Etat d'Apollon*[5]) est de Travenol, violon de l'Opéra. il dit beaucoup d'injures sans esprit au pauvre Rousseau.

Il en paraître demain une cinquième du petit Coste. Prault le jeune qui demeure auprès de la rue Gilles-Cœur est chargé de l'imprimer.

. . . Le Chevalier de la Morlière doit aussi faire paroître aujourdhui ou demain un petit écrit sur Jean-Jacques. ce sera simplement de la plaisanterie. c'est Saint Foix qui a donné une idée plaisante à La Morlière.

Dimanche dernier Rousseau s'étant présenté à la porte de l'Opéra pour y entrer, l'homme qui est à la porte lui dit qu'il n'avoit plus ses entrées. Là dessus Jean Jacques dit qu'il en étoit fort aise, qu'il entreroit en payant et que moyennant cela il diroit encore plus librement ce qu'il pensoit [F° 198]: Le portier lui répondit qu'il n'entreroit pas même avec de l'argent ni d'aucune façon. Rousseau fut obligé de s'en aller; le voilà chassé de l'Opéra.

Une anecdote que vous ne scavez peut être pas et qui est très vraye c'est que le prévot des marchands avoit envoyé à Jean Jacques cinquante louis de gratification huit jours avant qu'il publiât son libelle et que Jean Jacques avoit très bien reçu les cinquante louis, les regardant comme dus à cause de son *Devin du Village*. Après que la lettre a paru, le prévot des marchands a été furieux.

F° 201. *24 décembre 1753*: Il y a trois nouvelles brochures contre J. J. Rousseau. celle qui a pour titre *Doutes d'un pyrronien proposés amicalement à Jean Jacques Rousseau* est du petit Coste de Bayonne[6]). Elle n'est en vérité pas mal et cet écrivain qui est jeune annonce de l'esprit. celle qui est intitulée *Lettre d'un sage à un homme très respectable et dont il a besoin*[7]) est du chevalier de la Morlière qui a rempli le canevas

---

1) *Au sujet de la musique française* 1754 in 8°. 19 p. Th. 33.

2) *De la musique française contre la querelle qui lui a été faite par un Allemand et un Allobroge.* La Haye, 1754, in 8°, 55 p. Th. 44.

3) Pierre Estève: *L'Esprit des Beaux Arts.* Paris, 1753, in 12.

4) *à M. Breum de Larcherie, Americain.* Paris, 1754, in 12. 24 p., Th. 34.

5) *Rendu en faveur de l'orchestre de l'Opéra contre le nommé J. J. Rousseau Montparnasse.* 1754, in 8°, 14 p., Th. 35.

6) Coste d'Arnobat: 1754 in 8°, 36 p., Th. 38.

7) 1754 in 8°, 18 p, Th. 37.

que lui a donné Saint Foix. il y a quelques traits assez plaisants dans cette brochure. celle qu'on appelle *Examen de la lettre de M. Rousseau sur la musique française dans laquelle on expose le plan d'une bonne musique propre à notre langue*[1]) est d'un musicien appellé Baton qui est attaché à M. le Comte de Clermont et qui par parenthèse a une petite femme coquette et impertinente qui a joué autrefois la comédie à l'hôtel de Tonnerre et chez Voltaire[2]).

La lettre de son mari est trouvée fort judicieuse et fort bonne. c'est une des meilleures réponses qui ayent été faites.

Le marquis du Rolet propose aussi de son côté une réponse scavante à J. J. Rousseau. elle paraîtra bientôt. Bret en a fait une qui n'est point mal et qui sera imprimée incessamment[3]).

F° 202. *Dimanche 30 décembre 1753*: On a pensé être la dupe de la brochure de Baton en réponse à la lettre de Rousseau; on a d'abord cru que cette réponse étoit de la meilleure foi du monde. mais des gens éclairés qui l'ont lûe ont découvert la ruse. en effet cette brochure n'est faîte que pour donner presque toujours gain de cause à Rousseau. on ne critique que quelques petits endroits de sa lettre. il y en a qui prétendent que c'est Rousseau lui même qui en est l'auteur et qu'il l'a faite pour corriger la dureté de son premier écrit. ce qu'il y a de certain, c'est que Baton n'a fait que prêter son nom. car on scait qu'il n'est pas en état d'écrire deux lignes et qu'il n'entend pas même assez la musique pour en parler si bien. D'autres pensent, et c'est le sentiment général que c'est d'Alembert qui a fait cette brochure. Quoiqu'il en soit, c'est moins une critique qu'une adoption, une approbation sourde et tacite du système de Jean Jacques Rousseau.

Ce dernier est toujours accablé d'épigrammes, de brochures et de chansons. De Caux a fait l'épigramme suivante[4]). il l'a donnée à un musicien qui l'a mise en musique dans le goût italien. il l'a ensuite envoyée à l'orchestre de l'Opéra qui en a été enchauté. Tous les musiciens de cet orchestre en ont pris des copies et l'ont chantée et la chan-

---

1) 1753 in 8°, 36 p., Th. 36.

2) Après 1748 il y eut pendant plusieurs années un théâtre particulier à l'hôtel de Clermont-Tonnerre au Marais. Le Kain qui appartenait à la troupe de l'hôtel de Jabach y joua de 1749 à 1752; dans la brillante assistance on remarquait souvent Voltaire. cf. Le Kain: *Mémoires*, Ed. Barrière, 1846, in 16, p. 107. — G. Capon et Yve Plessis: *Les théâtres clandestins au XVIII° S.* Paris, 1905, in 8°, p. 10—12.

3) Il ne parait pas que ces deux pièces aient été publiées. cf. Nouvelles à la main, op. cit. p. 572: «Me le Marquis du Rolet a voulu rompre une lance contre lui il est donc entré en lice, mais pour esquiver les coups et battre en retraite en affectant bonne contenance. C'en est assez pour un petit maître».

Sur François-Louis-Gaud Le Bland du Roullet (1716—1786), librettiste de Gluck, cf. J. G. Prod'homme: Zeitschr. der I.M.G. VII (1905—1906), p. 12, 13. — J. Tiersot: Le Mènestrel, 6 mars 1909. p. 74. — On n'a guère de renseignements sur la vie parisienne du marquis, plus tard le bailli du Roullet. Une intéressante note de police nous indique ses relations en 1750: «On a appris que Mr de la Poplinière a soupé vendredy 28 du présent mois [septembre 1750] chez la delle Dallière avec le marquis du Rollet, Vocanson, Marmontel et plusieurs autres académiciens de Passy». (Arsenal: Arch. de la Bastille, 10236, fo. 11: Dossier de Melle Dallière.) Ainsi le marquis du Roullet fréquentait le monde du théâtre et de la musique.

4) Caux de Cappeval publia en 1754, son poème intitulé: *Apologie du goût françois relativement à l'opéra*, in 8°, 80 p.

tent tous les jours dans le foyer de l'Opéra et dans les caffés de Paris. Il n'y a rien de si plaisant que l'air qu'on y a mis, c'est un air véritablement bouffon. je l'ai entendu chanter. on m'a promis de me le donner noté et si vous en êtes curieux je pourrai vous l'envoyer; c'est une pièce à garder

Sçais tu bien ce qu'on a trouvé
Dans ta Lettre sur la musique
De plus certain, de mieux prouvé
Et qui me paroit sans réplique,
Ce n'est point ton goût, ta vertu,
Ton talent, ta philosophie,
Quoi donc? Toi seul l'ignores tu?
Pauvre Rousseau, c'est ta folie.

Les Comédiens Français ont remis une ancienne comédie de Dancourt intitulée *les Fées*. il est question dans cette pièce d'un prince qui se pique de sagesse. il arrive avec sa cour et un cortège de sages qui forme un divertissement. à la place des anciens couplets M. Bertin et Palissot en ont fait de nouveaux qui tombent directement sur Rousseau, sur Diderot, sur d'Alembert, sur le Dictionnaire Encyclopédique et sur toute la clique des prétendus philosophes de nos jours. ces couplets ont beaucoup réussi, entr'autres celui qui est chanté par la Dangeville et qui regarde Rousseau, le voici:

Honorer les Sçavans — Diffamer l'harmonie
Surtout dans sa patrie, — De nos musiciens,
Voir l'essor des talens — Aux seuls Italiens
Sans fiel et sans envie: — Accorder du génie:
Les vrais sages pensoient ainsi — Voilà les sages d'aujourdhui.

Ce couplet est applaudi à tout sompre. La Dangeville le joue divinement»[1]).

On voit que cette suite de nouvelles nous permet de fixer à un jour près la chronologie des Réponses ou Lettre à J. J. Rousseau qui sont toutes appréciées d'un mot rapide et en général assez juste. Jean-Jacques ne se trompait pas, lorsqu'il écrivait en 1766 que le *Petit Prophète* de Grimm et sa *Lettre sur la musique* étaient les seuls écrits qui survécussent à la querelle, tous les autres étant déjà morts. Quant aux calomnies dont les *Confessions* se plaignent souvent, elles sont ici prises sur le vif et il est piquant de les opposer aux phrases dédaigneuses du parti des philosophes: «Les grenouilles qui peuplent les marais de l'Elicon, n'ont pas aussi manqué de faire retentir tout Paris de leurs Koassemens . . . Jean Jacques Rousseau a dédaigné jusqu'ici tous ces foibles ennemis, mais il pouroit bien leur faire sentir à la fin, que la patience a ses bornes»[2]).

Ainsi Grimm et Rousseau n'ont rien exagéré, en affirmant qu'à un moment de crise politique assez grave, on ne songea plus qu'au péril de la musique française et que la querelle des Bouffons évita à la France une guerre civile. Les nouvelles à la main sont un baromètre de l'opinion et il est curieux d'y voir la politique baisser devant le littérature et les arts. Au reste l'esprit public a peu changé depuis 1753 et il convient d'avouer avec un regret mélangé de fierté que des causes analogues ramèneraient peutêtre les mêmes effets.

Paris. **Georges Cucuel.**

1) Plusieurs recueils satiriques publiés à la même époque contiennent des détails sur la Lettre de Rousseau et ses effets. cf. par exemple: *Les sottises du tems.* La Haye, 1754, in 16. I. p. 7, 13, 14. 2) Nouv. à la main. op. cit. p. 575.

Louis Spohr's Jugendoper »Alruna«.

Den ersten Versuch in der Opernkomposition hatte der damals 22jährige Spohr 1806 als Gothaer Konzertmeister gemacht; es war das ein Singspiel, »Die Prüfung«, das eine einmalige Konzertaufführung erlebte, dann aber von dem mit der Arbeit unzufriedenen Komponisten zurückgezogen wurde. Zwei Jahre später folgte ein abermaliger Vorstoß auf diesem Gebiet, der diesmal dem Gelingen schon näher kam.

Ein junger Gothaer Theologe trug damals Spohr die Komposition eines von ihm gedichteten Opernbuches: »Alruna die Eulenkönigin« an. Der Künstler griff eifrig zu und bot das noch 1808 vollendete Werk dem Weimarer Hoftheater zur Aufführung an. Goethe, damals Intendant in Weimar, erklärte sich zur Annahme der Oper bereit; es fand auch eine erfolgreiche Probe statt, allein der Komponist war mit seiner Musik abermals unzufrieden und zog die Partitur wiederum zurück. So ist in weiteren Kreisen nie etwas von dieser Arbeit bekannt geworden, ja sogar das Originalmanuskript der »Alruna« galt allgemein für verschollen. In jüngster Zeit ist es nun unvermutet wieder aufgetaucht und mir von dem seitherigen Besitzer desselben, Herrn Dr. med. Heinr. Wittich (einem Urenkel Spohr's), in liebenswürdiger Weise zur Durchsicht anvertraut worden. Da sich das Werk dabei als eine sehr interessante Stichprobe aus der Frühentwicklung der deutschen romantischen Oper erwies, darf nachstehende kurze Würdigung desselben vielleicht auf einige Beachtung rechnen.

Das Textbuch der Oper, das den Dialog enthält, scheint endgültig verloren gegangen zu sein. Doch läßt sich der Gang der Handlung im wesentlichen unschwer aus den Musiknummern entnehmen, da dem gesprochenen Wort offenbar nur eine untergeordnete Rolle zukam.

1. Akt. Ritter Hermann liebt Berta, die Tochter des Grafen (?) Bruno. Der Verbindung stellen sich Schwierigkeiten entgegen, da Hermann arm ist; schließlich gibt der Vater seine Einwilligung, unter der Bedingung, daß Hermann auszieht, sein ihm von Räubern entrissenes väterliches Erbe zurückzugewinnen.

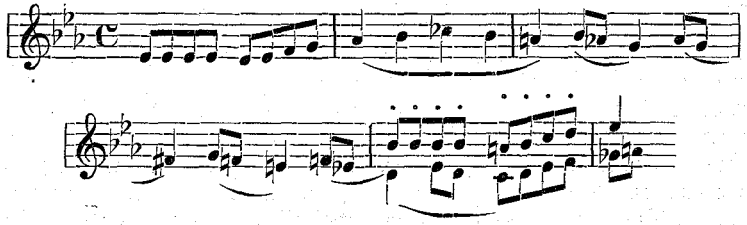
2. Akt. Auf seiner Fahrt kommt Hermann in den Zauberwald der Eulenkönigin Alruna, die ihm ihre Liebe bietet. Doch der Ritter will seiner Berta die Treue wahren. Da zeigt ihm die trügerische Fee in einem Zauberspiegel die Geliebte in trautem Verkehr mit einem Verführer. Wutentbrannt beschließt Hermann, nach der Heimat zu eilen, um die Treulose zu bestrafen.

3. Akt. Dem im Wald brütend umherstreifenden Hermann erscheint der Geist seines (früher in Alrunas Schlingen gefallenen) Ahns Udo, klärt ihn über Bertas Unschuld auf und verleiht ihm einen Zauberschild zum Schutz, worauf der Ritter sich freudig nach der Heimat aufmacht. — Verwandlung. — Alruna ist dem Entflohenen gefolgt, um sich an ihm und Berta zu rächen. Bereits hat sie diese und deren Vater in ihren Banden: da tritt Hermann mit dem Zauberschild dazwischen, und vor seiner Macht muß sie weichen. Udos Geist segnet das Paar Berta und Hermann, und alles endet in Glück und Freude.

Spohr selbst hat auf die Ähnlichkeit dieses Stoffes mit der von K. F. Hensler stammenden Textdichtung von Kauer's »Donauweibchen« aufmerksam gemacht. Im übrigen enthält das Textbuch ein Konglomerat der bekanntesten Ideen, Wendungen und Effekte, wie sie in den dramatisierten Zaubermärchen der damaligen Zeit üblich waren, wobei speziell die Szene mit dem Zauberspiegel an die Genovevasage erinnert. Künstlerisch genommen ist die Alruna-

dichtung nicht besser und nicht schlechter als der überwiegende Durchschnitt der damals komponierten romantischen Libretti.

Für die Beurteilung von Spohr's Musik ist es wichtig, daran zu erinnern, daß der künstlerische Gesichtskreis des Meisters infolge seiner verschiedenen Reisen damals bereits ein sehr weitreichender war und speziell auf dem Gebiet der Oper so ziemlich alles umfaßte, was für seine Zeit in Betracht kam[1]). Dem Genre des für die romantische Oper grundlegenden deutschen Singspiels Hiller'scher Richtung war Spohr bereits in frühester Jugend nahegetreten; in seiner ersten Stellung am Braunschweiger Hofe lernte er nun neben Mozart vor allem auch die zeitgenössische französische Oper, die dort spezielle Pflege fand, kennen. Dazu kam auf der russischen Kunstreise (in Danzig) die Bekanntschaft mit der Richtung des Melodrams sowie (in Petersburg) mit der italienischen Oper. Ein Jahr vor der Komposition der »Alruna« endlich weilte Spohr längere Zeit in Stuttgart, der Hochburg der musikalischen Frühromantik Deutschlands. Zumsteeg, der Autor der »Geisterinsel«, war zwar damals bereits einige Jahre tot, aber mit dem kompositorisch ganz in Zumsteeg'schen Bahnen wandelnden Kapellmeister Danzi und dem jungen Karl Maria von Weber stand Spohr in regem künstlerischen Verkehr, und das damalige Stuttgarter Theaterrepertoire enthielt mit Werken von Fränzl, Weigl, Wenzel Müller, Kauer, Gyrowetz usw. so ziemlich alles, was von der werdenden romantischen Oper größere Bedeutung beanspruchen konnte[2]). Auch mit Werken der der großen »durchkomponierten« Oper zustrebenden »Münchener Schule«, speziell des Freiherrn von Poißl, konnte Spohr hier (wie auch vorher bei einem kürzeren Münchener Aufenthalt) bekannt werden. Auf diese Quelle ist wohl die überraschend breite Dimensionierung der »Nummern« in der »Alruna« zurückzuführen; aber auch alle die mannigfachen anderen Anregungen, die Spohr sein eben geschildeter musikalischer Anschauungskreis vermittelte, haben in der Partitur dieser Jugendarbeit Spuren hinterlassen. Besonders stark macht sich natürlich des Meisters schwärmerische Mozartverehrung geltend. Mozartismen nach Form und Inhalt begegnen auf Schritt und Tritt. Gleich die Ouvertüre steht ganz im Banne des Meisters des »Don Giovanni« und der »Zauberflöte«. Sie beginnt mit einem kurzen wuchtigen Adagio in *es* moll: es ist das Thema, das später bei der Erscheinung von Udos Geist auftritt und mithin hier ebenso an der Spitze des Ganzen steht wie die Komturakkorde im »Don Giovanni«. Im übrigen zeigt dieses Adagio durch seine kühnen enharmonischen Rückungen, die innerhalb zehn Takten die Tonnoten *es* moll, *C* dur, *f* moll, *b* moll, *Fis* dur, *G* dur berühren, doch auch schon die Eigennatur des Romantikers. Von dem anschließenden fugierten Allegro braucht man nur das Thema zu zitieren:



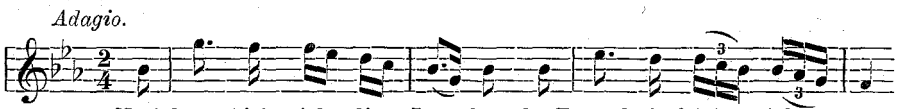
1) Vgl. dazu die Selbstbiographie S. 3, 12, 31, 42ff., 116f.
2) Krauß, Das Stuttgarter Hoftheater (Stuttgart 1908) S. 138.

usw., um sofort die Parallele zur Zauberflötenouvertüre zu erkennen, wobei übrigens abermals bei Spohr die eigentümliche Chromatik nicht zu übersehen ist. Die Ouvertüre hat keinen selbständigen Schluß, sondern leitet — nach dem Muster der Don Giovanniouvertüre — mit ein paar Verbindungstakten gleich zur ersten Nummer über.

Der erste Akt der Oper ist textlich wie musikalisch am farblosesten; er bringt die Exposition mit ermüdender Breite, doch erscheinen immerhin einige entwicklungsgeschichtliche interessante Nummern. So folgt dem einleitenden Liebesduett als Nr. 2 eine Romanze des Hermann, die von der Eulenkönigin Alruna und einem ihrer Verführung unterlegenen Ritter erzählt. Das ist also wieder ein Beispiel jener seit Duni im Singspiel heimischen und für die ganze romantische Oper bis zu Wagner's »Holländer« charakteristischen erzählenden Gesänge, Balladen usw., die etwas aus der Vorgeschichte der Handlung berichten oder das allgemeine dichterische Milieu schildern. Ebenso typisch ist die nächste Nummer der Partitur, ein heiteres Duett des Knappen Franz und der Zofe Klara, das in seiner Melodik ganz den Ton des schlichten Hiller'schen Singspiels anschlägt; es gehört zu den herkömmlichen, in der romantischen Oper beliebten komischen Nebenepisoden. Ein Beispiel für Spohr's Streben nach breiter Dimensionierung der Formen bietet dann das erste Finale, das Hermann's Werbung, das anfängliche Widerstreben des Vaters, endlich die Lösung und des Ritters Aufbruch zur Fahrt bringt. Es beginnt mit einem Rezitativ und einer Tenorarie, daran schließt sich nach einigen weiteren Rezitativtakten ein Duett zwischen dem Ritter und dem Vater, das durch Bertas Hinzukommen zu einem Terzett wird und schließlich in ein ausgedehntes Chorensemble mit Soli einmündet. Das Ganze weist also eine ähnliche Steigerung zu immer größerer Massenwirkung auf, wie beiläufig das zweite Figarofinale, nur daß die musikalische Einheit nicht so präzis gewahrt ist wie dort, indem bei Spohr eben doch mehr ein Nebeneinander in sich abgeschlossener Einzelnummern vorliegt, das die rezitativischen Überleitungen nur äußerlich verketten. Nichtsdestoweniger ist auch schon das Prinzip solch weitgreifender musikalischer Zusammenfassung etwas für die Oper der deutschen Frühromantik Ungewöhnliches und Merkwürdiges; hier dürften, wie bereits angedeutet, zweifellos Erinnerungen Spohr's an die die opera seria deutsch nachbildende »Richtung Poißl« im Spiele sein. Bemerkenswert in diesem Finale ist noch ein kleiner Kanon am Schluß des Terzetts. Eingehendere Forschungen auf dem Gebiete der damaligen deutschen Oper dürften mehr und mehr dartun, daß die Verwendung kontrapunktischer Formen nicht nur im heiteren Genre à la Dittersdorff, sondern auch im ernsten herkömmlich war und daß mithin der berühmte Quartettkanon im »Fidelio« nur ein »princeps« unter vielen vergessenen »pares« ist.

Ausgesprochen den künstlerischen Höhepunkt in musikalischer Hinsicht bringt der zweite Akt der Oper. Gleich die einleitende Nummer ist wieder ein typisches Charakterstück, eine der beliebten tonmalenden Gewittermusiken, ausgeführt mit all den für solche Fälle beliebten Effekten und Wendungen: Bläsersynkopen, Sechzehntelfiguration der Violinen und Bässe, scharfen Dissonanzwirkungen, jähen modulatorischen Rucken usw. Dabei sind aber nicht nur all diese Ausdrucksmittel wesentlich prononzierter verwendet als etwa in gleichartigen Stücken Hiller's, Benda's und Zumsteeg's, sondern auch die reiche orchestrale Einkleidung (mit ausgiebiger Verwendung der Posaunen)

zeigt den fortschrittlichen Romantiker. Merkwürdigerweise steht das Stück in *Es* dur, obwohl damals schon seit Dezennien (vgl. z. B. Hiller's »Jagd« 1770) die Molltonart für solche Situationen herkömmlich war. Dem tonmalenden Orchesterpart sind in arioser Deklamation die Singstimmen Ritter Hermanns und seines Knappen Franz eingefügt, so daß das Ganze als völlig frei geformte dramatische Szene in modernem Sinne erscheint. Ein Geisterchor, der die beiden Wanderer im Zauberwald willkommen heißt, unterbricht den Sturm, während im Hintergrund eine Feengrotte erglänzt. In dieser Szene, die aus aneinandergereihten kurzen Instrumental-, Chor- und Rezitativsätzchen besteht, ist die Verwendung eines kleinen Bläserchors (Klarinetten, Hörner und Fagotte) auf der Bühne bemerkenswert. Es ist ganz dieselbe Idee wie in Wagner's »Tannhäuser«; hier wie dort sollen die weichen Klänge der hinter der Szene postierten Instrumentengruppe den bestrickenden Reiz des verführerischen Zauberreichs charakterisieren. Als Quelle für den Effekt dürften die beliebten »come de lontano«-Wirkungen der italienischen Oper, speziell der Simon Mayr-Schule in Frage kommen. Das Erscheinen der Geisterkönigin Alruna selbst vollzieht sich in einem ausdrucksvollen Oboen- und Fagottsolo, worauf sie den Ritter in einem Rezitativ und einer Arie willkommen heißt, zu dem Mozart's Königin der Nacht Pate gestanden haben mag. Die Singstimme ist doppelt notiert, einmal einfach und das zweite Mal verziert. Offenbar war die Partie für Karoline Jagemann, als Frau v. Heygendorf die Favoritin des Herzogs und Primadonna der Weimarer Oper, bestimmt[1]), deren gesangliches Können demzufolge sehr hoch einzuschätzen ist: denn die eminent anspruchsvollen Koloraturen steigen bis zum viergestrichenen *g* empor. Als nächste Nummer folgt nun eine Polacca, in der die Fee Tio sich bemüht, den Knappen Franz ebenso in die Bande der Liebe zu schlagen, wie Alruna selbst dessen Herrn. Die Form der Polacca war in der zeitgenössischen italienischen Oper längst heimisch[2]); Spohr mag sie noch vertrauter aus der Instrumentalmusik gewesen sein, wo sie namentlich seit dem »Mannheimer« Johann Schobert eine Rolle spielte. Für Spohr's Violinmusik hat sie bekanntlich große Bedeutung erlangt, und in den späteren Opern des Meisters tritt sie häufiger auf, als für den Ernst dramatischer Wirkung gut ist. An dieser Stelle der »Alruna« aber entspricht ihr eleganter, leichtgeschürzter Charakter vortrefflich der Situation. Die folgende Nummer, in der die Verführungsszene Franz-Tio ihren Fortgang nimmt und zu allerlei Hokuspokus à la »Zauberflöte« (— Verwandlung in ein altes Weib —) führt, ist durch die ganz freie Anlage und die Gliederung in mehrere im Ausdruck stark wechselnde, teilweise durch ein paar Worte Dialog verknüpfte Unterabteilungen merkwürdig. Mit zum Interessantesten zählt das nunmehr folgende zweite Finale. Es beginnt mit einem Kantabile der Alruna, das eine der auffälligsten Mozartreminiszenzen (Bildnisarie aus der »Zauberflöte«) darstellt:



1) Vgl. Selbstbiographie I. S. 124.
2) Vgl. z. B. Schiedermair, Simon Mayr I. S. 170.

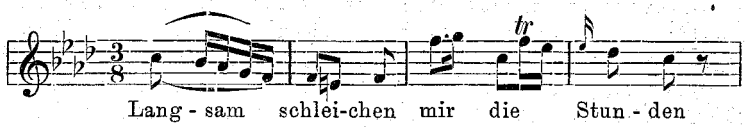
Ein fast durchaus taktmäßig gemessenes (!) Rezitativ leitet zu einem leidenschaftlichen Duett zwischen Hermann und Alruna über, in dem sich der Ritter in Erinnerung an seine Berta standhaft dem Liebeswerben der Fee widersetzt. Da beschließt diese, ihn durch den Zauberspiegel von der Untreue seiner Geliebten zu überzeugen. Abermals kurzes Rezitativ: die Streicher in leisen Synkopen mit eigenartigen Intervallen dahingleitend, dazu breit harmonische Halte in Hörnern und Fagotten und leiser Paukenwirbel — das Ganze bereits Vollblutromantik. Nun beginnt die nur von einem Bläserchor (Fl., Klar., Horn, Fag.) auf der Bühne begleitete Pantomime im Zauberspiegel, die Berta im Verkehr mit einem fremden Ritter zeigt. Kurze Zwischenreden Hermanns und Alrunas begleiten die Handlung. Als zum Schluß Hermann wütend mit dem Schwert auf den Spiegel losstürzt, fällt *ff* auf einem figurierten verminderten Sextakkord das volle Orchester ein. Die anschließende, in knapper Dakapoform gehaltene Arie bringt zwischen stürmischen Ecksätzen einen etwas an die alte Lamentoform gemahnenden Mittelteil (»Ha, Weibertreue, ich baute auf sie mein Glück«.) Ein weiterhin folgendes Rezitativ ist durch interkalierte kurze ariose Stellen mit reicher orchestraler Ausführung merkwürdig, ein Beleg, daß das Erbe des neapolitanischen Akkompagnato auch der Romantik zugute kam (mit der es übrigens durch die auf Zumsteeg und Dieter wirkende Stuttgarter Jomellitradition auch sozusagen persönliche Fühlung gewonnen hatte). Das das Finale abschließende Quartett (Alruna, Tio, Hermann, Franz) ist ohne besondere formgeschichtliche Bedeutung.

Dagegen setzt der letzte Akt gleich wieder hochinteressant ein. Auf eine in der Stimmführung feinverästelte klangaparte Einleitung, die bereits auf den besten »ächten« Spohr von später hinweist, folgt ein sich nähernder und allmählich wieder verklingender Jagdchor, und daran schließt sich nun eine große melodramatische Soloszene der Alruna. Die Verwendung des Melodrams in der Oper hatte nach französischem Vorbild in Deutschland erstmalig Neefe versucht; ob Spohr dessen einschlägiges Werk (»Zemire und Azor«) gekannt hat, ist zweifelhaft[1]), und kaum auch wird er von den entsprechenden Versuchen seines Lieblings Mozart (in dessen »Zaire«) etwas gewußt haben. Dagegen kannte er ja die französische »Rettungsoper«, für die gerade in den spannenden Hauptmomenten die Verwendung des Melodrams typisch ist, seit der Braunschweiger Zeit im Original. Mußte ihm also durch deren Vorbild die Idee einer Verwendung des Melodrams in der Oper überhaupt nahegelegt werden, so zeigte sich in der Art, wie er dies tat, augenscheinlich der Einfluß der Benda'schen Richtung, für die er sich, wie wir hörten, ebenfalls bereits frühe begeistert hatte. Benda'sch ist nicht nur Spohr's ganze Technik des Melodrams (— Sprechen in Zwischenpausen des Orchesters —), sondern vor allem der große Reichtum der orchestralen Ausführung, der alles übertrifft, was wenigstens mir an Melodramen in der damaligen Oper bekannt ist und nur in den großen selbständigen melodramatischen Werken der Zeit ein Seitenstück hat. Dabei begegnet bei Spohr auch ein Stilmittel, das sowohl für das Melodram der französischen Rettungsoper, wie für das Benda'sche Bedeutung erlangt hat: das Erinnerungsmotiv. Alruna gedenkt ihrer Liebe zu Hermann »Ach Hermann, dich suche

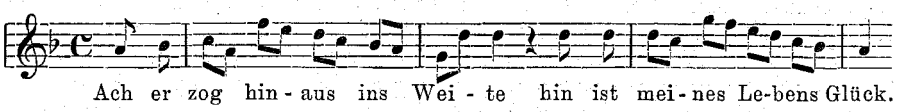
1) Selbstbiographie II. S. 61 spricht er gelegentlich der Erwähnung seiner eignen Zemireroper zwar von den Gretry'schen Vertonungen dieses Sujets nicht aber von der Neefe'schen.

ich! Wo weilest du?« — Da klingt im Orchester das (oben zitierte) Thema des Ariosos vom Anfang des zweiten Finales an. »Von Gram und Eifersucht gefoltert, irrst du einsam auf verlassenem, wilden Pfade« — fährt Alruna fort, und das Orchester bringt dazu ein Bruchstück von Hermanns Verzweiflungsarie aus der Zauberspiegelszene. Endlich erscheint das Streichersynkopenmotiv des Zauberspiegels selbst, als Alruna ihrer Rivalin Berta gedenkt (an dieser Stelle gehen auch Deklamation und Orchester gleichzeitig zusammen). Nach Alrunas Abgang betreten zu einem kurzen melodramatischen Dialog Franz und Tio die Szene, im Orchester begleitet von dem »Tio-Motiv«, d. h. dem Thema der erwähnten Polacca aus dem zweiten Akte. Eine kurze, in der Stimmung an die Akteinleitung anknüpfende Verwandlungsmusik leitet zu einem gesprochenen Monolog Hermanns über, der (ganz ähnlich wie später die situationsverwandte Soloszene des Marschner'schen Hans Heiling) allmählich melodramatische Fassung annimmt, dabei anfangs motivisch etwas an die vorhergehende Soloszene der Alruna anknüpft; an Charakteristik des Ausdrucks steht es indessen nicht ganz auf der Höhe derselben. Erst mit dem Erscheinen von Udos Geist (zu dem markanten Einleitungsthema der Ouvertüre) nimmt die Musik wieder ein eigenartigeres Gesicht an; die orchestral-koloristische Ausführung dieser Situation ist ungemein reich: augenscheinlich haben dabei die Komturszenen aus »Don Giovanni« zum Vorbild gedient, doch ist bei Spohr die Tonsprache minder prägnant, mehr romantisch zerfließend. Die nächste Nummer, ein kleines Duett zwischen Alruna und Tio, ist bemerkenswert durch einen nochmaligen Fall von Erinnerungsmotiv; es klingt hier nämlich nochmals die Jagdmusik aus der Introduktion an.

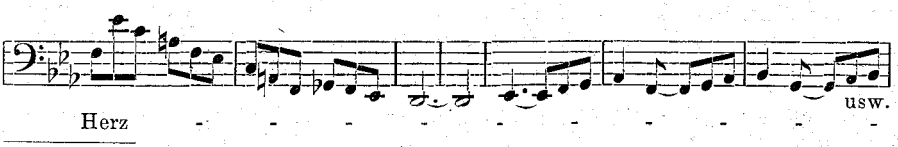
Nun führt die Handlung wieder in die Szenerie des ersten Aktes zurück. Die große Soloszene der Berta — Rezitativ und Arie — entstammt der Formen- und Geisteswelt der italienischen opera seria. Das Thema des Mollteils:



erinnert ebenso auffällig an die *g* moll-Arie der Pamina, wie der Durteil:

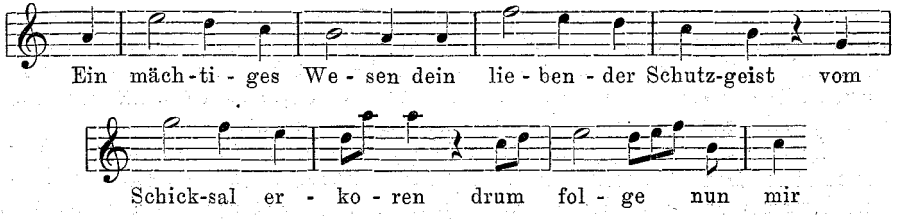


an Gluck's »*Che farò senz' Euridice*« — wiewohl, namentlich im letzteren Falle streng genommen motivische Parallelen kaum vorliegen. Eine ziemlich physiognomielose Arie mit Rezitativ des Bruno, die nun folgt, ist offenbar nur dem damals in Weimar engagierten Bassisten Strohmeier zuliebe geschrieben[1]), mag aber auch in seinem Munde nicht sehr geschmackvoll geklungen haben; denn eine Koloratur wie diese:



1) Vgl. Selbstbiographie I. S. 124.

mutet in einem ernsten Stück doch wie eine Travestie an. Spohr hatte wohl Mozart's Osminarien im Auge, ohne zu beachten, daß es sich ja dort um grotesk komische Effekte handle. Solche Fehlgriffe mögen es wohl hauptsächlich gewesen sein, die den Meister später zum Zurückziehen seiner Partitur veranlaßten. — Das den Schluß der Oper bildende letzte Finale ist einheitlicher, großzügiger gehalten als die früheren, d. h. es mutet nicht so sehr wie diese, und zwar namentlich das erste, als eine Zusammensetzung aus einzelnen Nummern, sondern mehr als geschlossenes Ganzes an. Das einleitende Racheduett der Alruna und Tio weist über sinfonisch selbständigem reichen Orchester frei deklamierte Singstimmenführung in jener »modernen« Art auf, wie sie die letzte Komturszene des »Don Giovanni« in staunenswerter Weise zeigt. Auch die charakteristische Tonart *d*moll ist hier wie dort die gleiche. Einer nochmaligen Mozartreminiszenz begegnen wir kurz nachher mit der Melodie:



die ihre Verwandtschaft mit Donna Annas Rachearie nicht verleugnen kann. Übrigens ist es ein ganz feiner psychologischer Zug, daß Spohr hier diese Ausdruckswelt anklingen läßt: trotz ihrer gleißnerisch freundlichen Worte kann Alruna ihre innere Erregung, Haß und Rache, nur schwer verbergen. — Der weitere Verlauf des Finales hält sich in ziemlich konventionellen Bahnen und bringt weder künstlerisch, noch formgeschichtlich Hervorstechendes.

Daß Spohr mit seiner »Alruna« so unzufrieden war, daß er nicht einmal eine öffentliche Aufführung riskieren wollte, ist aus dem Wesen des Künstlers wohl verständlich. Spohr legte auf Glätte und Sorgfalt der Formgebung größten Wert, und in dieser Beziehung konnte sich allerdings die Oper mit der reifen Meisterschaft, die sich der Instrumentalkomponist Spohr damals bereits errungen hatte, nicht messen. Allein anderseits ist doch die Arbeit gerade für Spohr wieder sehr charakteristisch: trotz konservativster Gesinnung war der Meister stets bis zu einem gewissen Grade ein Experimentator, der allen äußeren Anregungen interessiert folgte und selbstschaffend nachging. Man denke an seine unter dem Einfluß von Wagner's »Holländer« geschaffenen »Kreuzfahrer«, an seine Versuche mit Programmusik und vieles Ähnliche. So zeigt auch die »Alruna« gewissermaßen einen Komplex all der Strebungen, die sich damals in der werdenden dramatischen Musik der Romantik geltend machten; damit erscheint sie aber nicht nur als für die Persönlichkeit und Entwicklung Spohr's selbst bedeutsames Dokument, sondern auch — wie erwähnt — als Stichprobe aus der Allgemeingeschichte der romantischen Oper von großem Interesse.

Starnberg. **Eugen Schmitz.**

The Use of the Modern Harp.

The ancient harp has often been written about by learned antiquarians, and in works of reference; but to obtain succinct information about the modern harp of the orchestra and solo-platform, and especially about the players thereon and the composers for the instrument, is not at all easy. The following notes on those subjects may therefore be serviceable.

The invention of the "pedal-harp" was not anterior to about 1720, and till then the harp was of course a most primitive instrument. As late as the XVII. century accidental notes, other than the 7 diatonic notes of the scale, could only be produced by releasing the left hand, and pressing the left thumb on any particular string so as to sharpen it. At the end of the that century matters were slightly improved by a Tyrolese invention, wherein a series of mechanical crooks were attached to the right side of the neck of the harp, one opposite each string, and by turning any one of these so as to press against a string that string was chromatically sharpened, and remained so till farther action; but here again, to fix and unfix a crook required the release of a hand, and moreover each separate different octave of the altered note required the use of a separate crook.

The attachment of pedals to the harp was a revolution, and then for the first time this instrument could be taken seriously in connection with the modern art of music. In the first "pedal-harp", nowadays called single-action pedal-harp to distinguish it from the double-action harp of the last 100 years, each string together with its octaves could by mechanism acting on the crooks be raised a semitone. There was a pedal to each of the 7 diatonic notes of the scale. The instrument stood naturally in E flat. This harp was invented according to most accounts about 1720 by a Bavarian harpist of Donauwörth, one Hochbrucker; but the musical amateur Prince Michael Casimir Oginski (1731—1803), residing at Slonin in Lithuania, has also been given the credit of it, which would make it later.

Important as this invention was, it was still very imperfect, both on account of the rudeness of the mechanism (applied to a wooden neck), the inferiority of the tone of the stopped notes, and the fact that a few keys were excluded. Nevertheless from the time of the appearance of the instrument so fitted, Mozart, Gluck, Beethoven, Boieldieu, and Spohr wrote for it, harp-virtuosi travelled in Germany and France earning fame and fortune, and the harp became the fashion in Paris in the salons of Royalty and the aristocracy. Among society ladies the celebrated beautiful Mme. Récamier (1777—1849) was one of the first to set the example; which many followed, amongst them Queen Marie Antoinette herself. At South Kensington Museum is to be seen one of Marie Antoinette's harps.

Franz Petrini (1744—1819) of Berlin was the first artist of significance on the pedal harp, and the first composer of any importance for it was Florian Gassmann (1723—1774) of Vienna. The next to exercise any marked influence in the progress of harp-playing was Johann Baptist Krumpholz (1745—1790), who may be considered as one of its pioneers. He was born in a Bohemian village, Zlonitz, near Prague. He first played for a few years in the private orchestra of Prince Esterhazy, the orchestra of which Haydn was the conductor for so many years. There Krumpholz was lucky enough to receive lessons in composition from that great master, whose

friendship he could boast of possessing. When he came to Paris, at the beginning of the seventies in the eighteenth century, he soon attained a high reputation as a successful teacher and a brilliant virtuoso. As a composer he was exceedingly prolific, and amongst his works are thirty-two Sonatas, Concertos, Duos, &c. He is really the father of harp-playing since the invention of the pedals, and all the great artists who came afterwards are, in a certain degree, to be considered his followers. Technically, his compositions include a great many shakes and ornaments, and require the same skill on the harp as Mozart's on the pianoforte.

Krumpholz's pupil, François Joseph Nadermann (1773—1835) in Paris, the son of a harp-maker, was destined to carry the development of the instrument a great step farther than his master. He was considered to be the foremost French harpist till 1812, when his own pupil, the celebrated Bochsa, began to eclipse him. Still, Nadermann was appointed Court harpist, and in 1825 the first professor for the instrument at the Conservatoire since its foundation. The compositions of Nadermann were a considerable advance on those of Krumpholz, and, unlike his, have retained their freshness till to-day, if only as studies. His Études, Preludes, and Sonatinas are universally familiar; and the first in particular are of lasting value for the harpist, just as Kreutzer's Studies are for violinists.

Other virtuosi prior to the invention of the double-action harp were Jean Louis Adam (1758—1848), an Alsatian, the father of the famous composer of the opera "Le Postillon de Longjumeau"; Madame de Genlis (1746—1830), known as a celebrated authoress, who gave a great impetus to the harp in Paris; and Dorette Scheidler (married 1806, died 1834), the first wife of Louis Spohr. The last for these shared of many years her husband's triumphs, playing with him on nearly all his frequent and extended tours. Spohr wrote three Sonatas and a Fantasia for violin (or flute) and harp, and one fantasia for harp alone. One of the Sonatas, Op. 113, in E flat, is frequently played.

Amongst the classics, only Mozart, Beethoven, and Handel wrote for solo harp; each of them one work. Mozart's Concerto for flute and harp, with orchestral accompaniment, is by far the more important one, and has been many times performed in London in the last few years. Beethoven composed a few variations on a short and simple Russian theme; till lately, hardly anybody was aware that these were written by him originally for pianoforte or harp.

Here one must close the period before the apearance of Erard's double-action harp, which raised the instrument to unexpected importance for ever, and great popularity as a solo instrument for the ensuing forty or fifty years.

Sébastien Erard (1752—1831) was born in Strasburg. As early as 1786 he commenced his investigations on the harp, and made very important improvements in the mechanism, which were adopted by all harp-makers. Cousineau, harp-maker to the French Queen had invented the ingenious béquilles or fork-studs to replace the old crooks, and had also constructed an instrument on which the number of pedals and the mechanism connected therewith were doubled, so that it became possible to play in all keys. But this was very complicated, and Erard's great achievement was that (just at the time of Cousineau's invention) he finally succeeded, after long and wearisome hard work, in constructing a harp on which one could do the same

as on Cousineau's, but with the advantage of only seven pedals; his "double-action" mechanism meaning that each string could twice be raised a semitone with one and the same pedal. This harp, like that of Cousineau, was tuned in C flat. Not only could one henceforth play in any key and modulate in all possible ways, but one could produce those effects peculiar to the harp, such as double tones or enharmonic notes and glissandi, of which modern composers are so specially fond. In the first year alone after the invention, Erard sold £ 25,000 worth of instruments, an enormous sum if one compares this with the harp trade of to-day. Till 1835, he made only the smaller types, the so-called Grecian harps; but after that year he began to construct the larger or Gothic model, which since that time has been the typical harp all over the world. Grecian models are still met with, though they have not been made for about forty or fifty years. The difference in quality and power of tone between a Grecian and a Gothic harp is enormous. Very good harps have been made during the last few years in Chicago by Lyon und Healy, and in London by Geo. J. Morley.

I would now refer to the most eminent representatives of the harp, who lived at the time of the transition from the single-to the double-action harp, and afterwards; beginning with the French school, which had the greatest influence on harp-playing.

François Joseph Dizi (1780—c. 1840) was born in Namur, Belgium. He made his way to England at the age of 16, showed his courage en route in a romantic adventure, and was taken up by Erard's London house. He became a popular artist and teacher and lived here for nearly thirty years. Afterwards he settled in Paris, where he was appointed tutor to the Royal princesses, and died there about 1840. Of his numerous compositions only his Studies are known to-day; but these are of much value, some of them being splendid examples of their kind. Jean Aimé Vernier (b. 1769), harpist of the Grand Opera at Paris, also a composer, must not be forgotten. But special attention is due to the celebrated Robert Nicolas Charles Bochsa (1789—1856). Born at Montmédy (in the Meuse district), he became a pupil at the Paris Conservatoire of Méhul for composition and of Nadermann for the harp. As mentioned before, he soon surpassed his master, and Napoleon made him Court Harpist, which post he retained under Louis XVIII. In 1817 he came to London, where he gained an immense success. He gave a great vogue to the study of the harp in London, and all famous British harpists after him belong to his school. In 1823 he was appointed first professor at the Royal Academy of Music, one year after its foundation, at the same time being General Secretary of the Academy. Five years later he resigned, and conducted the Italian Opera at the King's Theatre for six years. In 1839 he eloped with Sir Henry Bishop's second wife Ann Rivière (1814—1884), and made extended tours with her in Europe, America, and Australia, where he died, in Sydney, in 1856. Bochsa left a very great number of all kinds of compositions, amongst them eight operas, ballets, an oratorio, and many works for the harp alone, especially Studies and Concertos. But with the exception of his studies and exercises, which belong to the very best we have, and which are commonly used, they share the fate of the works of Krumpholz, Nadermann, Dizi, and other famous harpists, being quite forgotten and mostly out of print.

Nadermann's successor at the Paris Conservatoire was Antoine Prumier

(1794—1868), an eminent harpist, who was decorated with the Cross of the Legion of Honour. He resigned in favour of his pupil, Theodore Labarre (1805—1870), then an artist of much fame, who for many years used to come over for the London season. Both Prumier and Labarre published numerous compositions. Labarre was succeeded by Prumier's son, Conrad. The latter died in 1884, and since that time the well-known Alphonse Hasselmans, a Dutchman, has held the professorship in Paris. He is not only perhaps the most popular modern writer for the harp, but has also the great merit of having influenced many eminent French orchestral composers to write concert pieces for the instrument. Such pieces are: —— Saint-Saëns, Fantasias for harp alone and for violin and harp; Widor, Variations for harp and orchestra; Pierné, "Concertstück" for harp and orchestra, and his "Impromptu Caprice" for harp alone; Ravel, Introduction and Allegro for harp and orchestra, exceedingly interesting because of the surprising and quite modern harmonies which are peculiar to the present French school; G. Fauré's brilliant "Impromptu"; "Aubade printanière" by Th. Dubois; a Fantasie by Cesare Galeotti; and finally Thomé's "Légende" with orchestra. To the French school, which is rich in prominent harpists, have belonged also the two brothers Jules Joseph Godefroid (1811—1840) and Felix Godefroid (1818—1897) from Namur, of whom Felix is the more celebrated and is especially known by his extremely effective "Danse des Sylphes" and "Marche de Triomphe".

In this country the principal name of course is that of Elias Parish-Alvars (1816—1849) born of Jewish parents in Teignmouth, Devonshire. He was a pupil of Dizi, Labarre, and Bochsa. At the age of fifteen he made his first tour in Germany, but returned to England to devote himself to further studies. In 1834 he went to Italy, being received with great enthusiasm in Milan. Then he went for the first time to Vienna, where he played with brilliant success. There he remained three years, continually seeking for new effects on the double-action harp, the rich resources of which were not yet fully discovered. From there he started on his tour throughout the whole of the East, collecting many national melodies, which he arranged afterwards for the harp. When he played again in Germany, a Leipzig paper said of him that he was a veritable Columbus who had discovered the rich treasures of a new world on the harp. In Leipzig he became an intimate friend of Mendelssohn, who induced him to write his two large Concertos, these still belonging to the best works of their kind. One of them, in E flat, he wrote in Leipzig. I have played it many times at symphony concerts in different countries, the last time being at the Queen's Hall five years ago. In 1847, Alvars established himself in Vienna, but did not play much, working chiefly at his compositions and writing chamber music and symphonies. None of these however have been published. There he died, on January 25, 1849, at the very early age of thirty-three, of consumption, probably the result of overwork. Shortly before, he had been appointed Court Harpist to the Emperor. He is by common consent the greatest artist on the harp who ever lived. To judge by his compositions, notably his numerous operatic fantasias, his technique must have been phenomenal. Certainly none of his successors have been able to approach him.

After Parish-Alvars, one must mention John Balsir Chatterton (1802—1871) born at Portsmouth, also a pupil of Bochsa and Labarre. At twenty-

five he succeeded Bochsa at the Royal Academy, a post he held for forty-four years. Of his many pupils, the most eminent is John Thomas (b. 1826 at Bridgend, Glamorganshire), his successor, who still occupies the office with great distinction. He holds the titles of "Harpist to the King" and "Pencerdd Gwalia" (chief bard of Wales). Nearly all the British harpists of to-day are his pupils. His younger brother, Thomas Thomas, known by the patronymic Aptommas (b. 1829) settled in America. He is the only executant who plays on a pedal harp of the old Welsh style, where the instrument is held to the left shoulder, the strings being on the right side. For Aptommas, Erard has had to construct special harps with the mechanism reversed.

Karl Oberthür (1819—1895), was a native of Munich, but passed most of his life in England. He was a most prolific composer, his works, numbering over 400, being known by every harpist. John Cheshire (b. 1839), a native of Birmingham, settled in America.

Turning to the continent, the first place is due to my revered master, Antonio Zamara (1829—1901). He was born in Milan, but migrated as a very young man to Vienna, where he attained the highest honours in the course of his long career. For over forty years he was a professor at the Conservatoire, and his pupils are to be found all over the world. He enjoyed the very rare title of "Imperial Chamber-Virtuoso", and had been decorated by nearly every European Sovereign. One of his foremost pupils is Edmund Schücker (b. 1860) of Vienna, who has also written many brilliant solo pieces which are not sufficiently appreciated; of course they are not easy to play. Another gifted young composer for the harp is Alfred Holy, first harpist at the Vienna Opera. In Germany, I would mention Karl Konstantin Ludwig Grimm (1820—1882), a pupil of Parish-Alvars, and Gottlieb Krüger (1824—1895), who was the teacher to the famous Hasselmans. The most celebrated German harpists of our time are perhaps Albert Zabel (b. 1835) who settled in Petersburg, and Franz Poenitz (b. 1850) of Berlin.

I now pass to the use of the harp in the orchestra by composers.

The first who introduced the harp into his score was Monteverde, in his "Orfeo" performed in 1608. After him came Handel, with his oratorio "Esther", and Gluck with "Orpheus". In Beethoven's ballet music to "Prometheus" there is a beautiful violoncello solo with obbligato harp accompaniment. But these are isolated cases, and to Meyerbeer belongs the merit of having first fully recognised the charm of the harp in the orchestra. Everybody knows *e. g.*, the popular "Air of Grace" from "Robert le Diable", and in all his operas we find the harp prominently employed. Mendelssohn employed the harp in his "Athalie" overture. But it was Berlioz and Liszt who in nearly all of their works raised the harp to unprecedented importance; while with Wagner it received the greatest significance in the orchestra, giving the impulse to all modern composers.

In Berlioz's "Harold" Symphony, at the beginning of the first movement, the harp is the only accompaniment to the viola solo. In the "Damnation of Faust" we hear for the first time harmonics on the harp in the orchestra; it is in the well-known "Danse des Sylphes", and they make there a marvellous effect. Though Berlioz wrote so prominently for the instrument, his harp parts are still not to be compared with those of Liszt, who gives the harp much more to do. As far as can be ascertained, he wrote the first glissandos

in the orchestra. They are found in his "Mephisto" Valse in the form of a short cadenza, but quite a large number of them are in his "Dante" Symphony. His symphonic poem "Orpheus" is a fine example of how to make a great effect with two harps.

But it is in opera, rather than in concert music, where the harp attains to its greatest importance. After Meyerbeer had led the way, Donizetti, Bellini, Rossini, and Verdi availed themselves of the harp. In Donizetti's "Lucia di Lammermoor" there is an important harp-solo as introduction to the second scene of the first act. The most difficult harp part in modern opera is in "Tannhäuser", when the hero and all his "colleagues" play to their songs on the harp. In the music to Brünnhilde's awakening, two different solo harps are used with the utmost effect. In the "Feuer Zauber", as is well known, Wagner has forgotten that the harp is not a pianoforte. Brahms wrote only twice for the harp, in his "German Requiem" and in his "Songs for female chorus with two horns and harp"; the latter has a very fine and grateful part to play.

Beautiful parts are in Goldmark's overtures "Sakuntala" and "Sappho", and in his masterpiece "The Queen of Sheba". Richard Strauss and Debussy write mostly for two harps; and never was greater use made of the advantages of the double-action harp than by them, especially Debussy, who knows the most intimate effects of the instrument. All British composers of our day favour the harp.

To the works with prominent harp-parts which appear frequently in modern concert programmes, belong, among many others, "L'Après-midi d'un Faune", by Debussy. There, quite at the beginning, we have one of the much beloved glissando effects. In Rimsky-Korsakoff's "Capriccio Espagnol" we have a very effective cadenza, also consisting partly of glissandos. At the end of Saint-Saëns' new "Fantasia for Violin and Harp" we find all the three diminished-seventh chords in turn to be played glissando. Another short cadenza is in the overture to "Mignon", by Ambroise Thomas. The lovely combination of flute and harp is met in Bizet's "Carmen", in the introduction to the third act, and in one of the movements (Menuet) of the same composer's second „Arlésienne" Suite. Very popular are Gounod's "Ave Maria" on Bach's first Prelude, and Gounod's "Hymn to St. Cecilia" (both for solo violin and harp obbligato). To the same category belongs Hellmesberger's arrangement of the even more popular "Largo" by Handel.

In conclusion, I quote the following dates of harp-solo performances, from the London Philharmonic Society's reports:—Parish-Alvars played there three times between 1842 and 1846; just as many times played Dizi from 1817 to 1829; Bochsa performed once, in a Septett of his own, in 1821; Labarre once in 1825; Mme. Spohr, with her husband, playing his duets, once in 1820; T. H. Wright once, with a Concerto by Hummel, in 1833; John Thomas appeared twice, in 1852 and 1877.

London. **Alfred Kastner.**

Domenico Terradellas.

Domenico Terradellas, bei Lebzeiten gefeiert, wurde nach seinem Tode bald vergessen. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts gelangte jedoch sein Name wieder zu einer gewissen Popularität. Anlaß dazu gab eine romantische Geschichte, in der seine künstlerischen Erfolge in tragischer Verkettung mit seinem Lebensende geschildert wurden. Seine posthume Berühmtheit hatte also eine ähnliche Quelle wie die Emanuel d'Astorga's, nur wurde sie nicht durch ein größeres Werk von dauernder Lebensfähigkeit genährt, wie es bei Astorga durch das in unverwelklicher Schönheit erstrahlende Stabat Mater geschieht. Eher als von Astorga wurde aber von Terradellas der Schleier der Sage hinweggezogen. Schon 1844 erklärte Fétis in der ersten Ausgabe seiner *Biographie universelle des musiciens* die Schauermär über Terradellas' Untergang für unwahr, und in der Folge wurde sie in der Literatur mehr und mehr zurückgedrängt, ja aus einzelnen Nachschlagewerken völlig getilgt.

Zum Gegenstand einer eingehenden selbständigen Untersuchung wurde Terradellas' Leben und Wirken während des 19. Jahrhunderts nicht gewählt. Erst neuerdings hat der Meister seinen Biographen gefunden. Der katalonische Geschichtschreiber Joseph Rafel Carreras i Bulbena hat ihm ein Denkmal errichtet in der Schrift, die den Titel trägt: *Domènech Terradellas*[1]), *compositor de la XVIII Centuria* (Barcelona, Imprempta de Francesch X. Altés, 1908). Sie ist als erste einer Reihe von Biographien hervorragender Katalonier gedacht; und glühende Begeisterung für den einst weltberühmten Landsmann hat dem Verfasser die Feder geführt. Aber sein Buch ist keineswegs nur ein Lobgesang auf Terradellas, sondern es enthält auch eine Menge gründliche Forscherarbeit. Mit großem Fleiße hat Carreras alle Wege verfolgt, die zur Entdeckung von zuverlässigem Material für die Geschichte des Tonsetzers führen konnten. Meist ist er auch zum Ziele gelangt. Auf Grund einer Reihe authentischer Urkunden baut er mit vieler Sorgfalt das Lebensbild des Künstlers auf. Die Ergebnisse von Carreras' Forschungen sind bemerkenswert, weil sie bisher dunkle Epochen aus Terradellas' Leben aufhellen und manche bereits bekannte biographische Daten modifizieren. Trotz der Fülle des Neuen, die das Buch enthält, ist sein Inhalt bisher noch nicht in der Literatur weiter verwertet worden. Der Grund davon liegt wohl darin, daß die Studie in katalonischer Sprache geschrieben ist; und dieser vom Kastilischen wesentlich verschiedene spanische Dialekt bietet dem Übersetzer mancherlei Schwierigkeiten. Um die Ergebnisse von Carreras' Forschungen in weiteren Kreisen bekannt zu machen, will ich im folgenden einen kurzen deutschen Auszug aus seinem Werke geben.

Domenico Terradellas wurde geboren zu Barcelona im Jahre 1713; Tag und Monat der Geburt sind nicht nachweisbar[2]). Er stammte aus einer

1) Domènech ist die katalonische Form von Dominicus. Wir nennen den Meister Domenico Terradellas, weil zu seiner Zeit die italienische Form seines Vornamens allgemein in Gebrauch war.

2) Baltasar Saldoni berichtet im *Diccionario de Músicos Españoles* (I, 256), Domenico sei im Februar 1711 getauft worden; laut Carreras beruht diese Angabe auf Verwechslung mit einem andern Terradellas. — Von Saldoni scheint auch die an verschiedenen Orten wiederkehrende Notiz zu stammen, Terradellas habe außer Domenico die Vornamen Miquel Bernabé (Michael Barnabas) geführt.

Tagelöhnerfamilie. Bald nach seiner Geburt verlor er seine Mutter. Sein Vater, Pere Terradellas, gab ihm eine Stiefmutter. Seine Jugend und erste musikalische Lehrzeit verbrachte Domenico in seiner Vaterstadt. Um 1735 ging er nach Neapel und vollendete bei Francesco Durante seine Studien. Im Jahre 1736 wurde sein erstes großes Werk, das Oratorium *Giuseppe Riconosciuto*, in den Abendandachten der Rev. Padri dell' Oratorio zu Neapel aufgeführt. Seine erste Oper, *Astarto*, erblickte 1739 im Teatro delle Dame zu Rom das Licht der Bühne; für das gleiche Theater steuerte Terradellas auch Sätze zu der Oper *Romolo* von Latilla bei. Diese wurde 1740 aufgeführt[1]). In Rom soll darauf seine Oper *Artemisia* und in Florenz 1742 — doch ohne Erfolg — *Issipile* in Szene gegangen sein. Belege für die Aufführung dieser beiden Werke waren nicht zu erlangen. Wieder für Rom schrieb Terradellas (um 1742) *Semiramide* und *Merope*. Letztere hatte 1743 im Teatro delle Dame großen Erfolg; bald darauf wurde sie auch in Bologna gegeben[2]). Im Karneval 1744 erschien auf einer Bühne von Venedig ein Werk von Terradellas: *Artaserse* fand im Teatro San Giovanni Grisostomo vielen Beifall. Später wurde diese Oper auch in Bologna und Rom aufgeführt. Inzwischen hatte der Meister eine feste Stellung angenommen. Am 15. März 1743 war er zum Kapellmeister der spanischen Nationalkirche in Rom Santiago y San Ildefonso (San Giacomo degli Spagnuoli, an der Piazza Navona gelegen) gewählt worden. Er wurde hier Nachfolger des angesehenen Kontrapunktikers Giovanni Biordi, in dessen Stellung er am 1. Mai 1743 einrückte. Zwei Jahre lang arbeitete Terradellas fleißig in seinem Amt; drei Messen, ein einzelnes Credo und eine Menge kleinere Stücke schrieb er für den Gottesdienst. Im Jahre 1745 verleideten ihm Zerwürfnisse mit einem an der gleichen Kirche wirkenden spanischen Musiker Pere Trompeta seine Stellung. Der »Governador de Santiago« suchte die Streitenden zu versöhnen, was ihm aber nicht gelungen zu sein scheint. Da Terradellas auch seiner Gesundheit wegen einen Klimawechsel nötig hatte, bat er die Kirchenbehörde in einer Eingabe vom 25. September 1745, Rom verlassen zu dürfen. Die Kongregation entließ ihn daraufhin höchst ungnädig aus seinem Amte; sie erklärte ihn für ausgestoßen und bedeutete ihm, daß er im Falle seiner Rückkehr nach Rom auf keinerlei Stellung an der kgl. spanischen Kirche zu hoffen habe. Die Kirchenbehörde, die in Terradellas' Anstellungsurkunde angedeutet hatte, sie brauche für die großen Kirchenfeierlichkeiten Kompositionen, ließ im Entlassungsprotokoll einfließen, die Archive enthielten nun genug Kirchenmusik, so daß überhaupt kein Kapellmeister angestellt zu werden brauche. Die Leitung der Kapelle könne ein älterer darin angestellter Musiker mit übernehmen. Terradellas wandte der Geistlichkeit den Rücken und zog hinaus in die Ferne, voller Hoffnung, auf dem Gebiete der Oper, wo er schon so große Erfolge errungen, neue Lorbeeren zu ernten. Er ging nach London, da dort bekanntermaßen die Oper besondere Pflege

1) A. Pougin bemerkt im Supplément zu Fétis' Biographie, im Teatro dei Fiorentini zu Neapel sei 1740 eine Opera buffa »*Gl' Intrighi delle cantarine*« von Terradellas gegeben worden. Ob das richtig ist, kann nicht entschieden werden. Bei Florimo ist in der Spielliste des genannten Theaters unter 1740 keine Oper jenes Namens zu finden.

2) Im Liceo Musicale zu Bologna befindet sich die Partitur einer Oper Terradellas' mit dem Titel *Epitite*. Höchstwahrscheinlich ist diese Oper keine andere als *Merope*, die hier nach einer der männlichen Hauptpersonen in Zeno's Merope-Libretto benannt worden ist.

fand. Nachdem er sich mit einer von Nicolò Reginelli gesungenen Arie in dem Pasticcio *Annibale in Capua* bei dem Londoner Publikum eingeführt hatte, errang er am 2. Dezember 1746 mit seiner Oper *Mitradate* im Haymarket-Theater einen großen Erfolg. Eine Oper *Bellerofonte* folgte am 24. März 1747. Burney (IV, 456) bemerkt, in diesem Werke sei seines Wissens zum erstenmal in der Oper das *Crescendo* angewendet, und durch das *Piano* und *Forte* seien hier ganz neue Effekte erzielt worden. In London fand Terradellas auch Gelegenheit, eine Sammlung von 12 Arien und 2 Duetten aus seinen früheren Opern drucken zu lassen. Der bekannte Verleger Walsh gab sie 1746 heraus. Ein Jahr später veröffentlichte er auch »*favourite songs*« aus *Mitradate* und aus *Bellerofonte*. In den Jahren 1748 und 1749 hat sich der Meister wohl in Belgien und Frankreich aufgehalten. Verschiedene Opernaufträge führten ihn dann nach Italien zurück. Hier begegnet er uns zunächst wieder in Turin, wo er zu Anfang des Jahres 1750 seine *Didone* in Szene setzte. Um Himmelfahrt desselben Jahres brachte er in Venedig im Teatro San Samuele seine Oper *Imeneo in Atene* auf die Bühne. Die gleichzeitig damit gegebenen Intermezzi mit dem Titel *L'uccellatrice* waren von Jomelli. Von Venedig kehrte Terradellas nach Rom zurück, wo er in der Strada Paolina Wohnung nahm. Im Karneval 1751 erlebte er noch die Aufführung seiner letzten Oper, *Sesostri*, im Teatro delle Dame. Über die Aufnahme dieses Werkes beim Publikum lauten die Berichte verschieden. Für die Nachricht, daß es nicht gefallen habe und der Meister aus Gram darüber gestorben sei, liegen keine Beweise vor. Im besten Mannesalter wurde Terradellas hinweggerafft. Er starb, nachdem er die Sakramente empfangen, am 20. Mai 1751 zu Rom. In einem öffentlichen Grabe der Kirche San Lorenzo in Lucina wurde er beerdigt.

Das ist Terradellas' Lebensgang nach Carreras' Darstellung. Zur Ergänzung sei noch eine Stelle aus Rousseau's »*Lettre sur la musique française*« (1753) herangezogen, in der wir Terradellas im Verkehr mit Rousseau erblicken. Jean Jacques spricht (S. 43) von der ablehnenden Haltung, die auch bedeutende italienische Meister gegen eine zu lärmende, überladene Kirchenmusik einnehmen, und fährt dann fort:

«Je me souviens que Terradeglias me parlant de plusieurs Motets de sa composition où il avait mis des Chœurs travaillés avec un grand soin, était honteux d'en avoir fait de si beaux, et s'en excusait sur sa jeunesse; autrefois, disait-il, j'aimais à faire du bruit; à présent je tâche de faire de la Musique».

An das Zusammenwirken von Terradellas und Jomelli bei der Himmelfahrtsstagione 1750 zu Venedig knüpfte sich, nach Carreras' Ansicht, die abenteuerliche Geschichte über des Meisters Tod, auf die wir oben hingedeutet haben. In dieser Geschichte, als deren Schauplatz jedoch ausdrücklich Rom angegeben ist, wird erzählt, wie Terradellas mit seiner Oper einen glänzenden Sieg über das Werk Jomelli's davongetragen habe. »Der Beifall, den Terradellas einerntete, war ohne Beispiel .... Jomelli aber wurde ausgepfiffen. Die freudetrunknen Anhänger des Terradellas ahndeten nicht die schreckliche Folge, welche sie durch ihren Enthusiasmus vorbereiteten. Sie ließen eine Medaille auf ihn prägen. Hier war er auf einem Triumphwagen vorgestellt, und Jomelli zog ihn als Sklave durch die Straßen von Rom. Am folgenden Morgen, nach der Verbreitung dieser Schaumünze, fand man den Leichnam des Siegers Terradellas mit Dolchstichen durchwühlt in der Tiber. Banditen hatten ihn ermordet«.

Diese offenbar unwahre Räubergeschichte findet sich zum erstenmal gedruckt in der von Friedrich Rochlitz redigierten Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 12. März 1800 (Nr. 24, S. 429ff.). Carreras spricht die Vermutung aus, der Einsender der Anekdote sei Reichardt gewesen, weil dieser Italien bereist hatte und verschiedene Werke von Terradellas in Manuskript besaß. Er meint, Reichardt habe die Geschichte in Rom gehört und aufgezeichnet. Wir sind jedoch andrer Ansicht. Läge hier wirklich eine römische Tradition vor, so wäre sie bei der Art ihres Inhalts sicherlich längst in der Literatur verzeichnet worden [1]). Sodann: wenn Reichardt das Märchen aufgeschrieben hätte, so hätte er sich wohl auch als Verfasser bekannt, wie ers bei seinen späteren Beiträgen in der AMZ. tut. Der »Einsender« der Geschichte bleibt aber ungenannt. Schließlich ist auch Reichardt's fein geschliffener, graziöser Stil ein ganz andrer, als ihn die Erzählung aufweist. Sie zeigt vielmehr den des behaglichen Plauderers Rochlitz. Da wir wissen [2]), daß Rochlitz als Redakteur der AMZ. hauptsächlich selbst »für den Stoff sorgte«, dürfen wir wohl annehmen, daß auch diese Anekdote aus seiner Feder stammt. Hat er nicht die ganze Geschichte frei erfunden, so hat er sie doch sicherlich kräftig aufgeputzt. Wir kennen ja Rochlitz' Lust zum Fabulieren [3]). Jene Schaumünze hat wohl nie existiert. Andorfer und Epstein können in der »*Musica in nummis*« kein Exemplar davon nachweisen. Sie führen sie nur (S. 110) als Kuriosum an, da sie zwar beschrieben, aber wohl nie geprägt worden sei.

Carreras fügt dem biographischen Teil seiner Schrift eine kurze »*Critica*« der Werke bei, in der ihr Charakter im allgemeinen bestimmt wird. Eine Beleuchtung und Würdigung der Tonschöpfungen Terradellas' im einzelnen bleibt noch ein lohnendes Unternehmen. Im Anhang seines Buches gibt Carreras Proben Terradellas'scher Musik: wir lernen Fragmente einiger Kirchenstücke und eine größere Anzahl Opernsätze kennen, in denen der melodische Fluß des Canto und die geschickte Orchesterbehandlung für den Meister einzunehmen vermögen.

Dresden. **Hans Volkmann.**

Richard Wagner als Bearbeiter Rossini's.

Über den Fund eines Parergons von Richard Wagner habe ich bereits in einer Tageszeitung [4]) kurz berichtet. Es ist von diesem Nebenwerke an den Stellen, wo man es vermuten sollte, nirgends die Rede, obwohl oder weil es mit einigen bedeutenderen Schöpfungen aus der ersten Schaffenszeit des Meisters zur Aufführung gelangte: in dem »großen Vokal- und Instrumentalkonzert«, das Wagner im ersten Jahre seiner Tätigkeit als Musikdirektor in Riga, am 19. (31.) März 1838 veranstaltete, und in dem er seine Columbus- und Rule-Britannia-Ouvertüre zur Aufführung brachte. Weder Heinrich Dorn in seiner bekannten Besprechung des Konzerts, in Schumann's Neuer Zeitschrift (IX, Nr. 7), noch Glasenapp (I, 303), noch auch Wagner selbst in der Autobiographie tut

1) Auch Hermann Abert in seinem Werke »Niccolo Jomelli als Opernkomponist« (Halle 1908) vertritt diese Ansicht. Vgl. S. 56f.

2) A. Dörffel, Rochlitz' Leben, in dessen Werk »Für Freunde der Tonkunst«, IV. Bd. (3. Aufl., Leipzig, 1868), S. 331.

3) Hans Volkmann, Emanuel d'Astorga (Leipzig, 1911), S. 155f.

4) Münchener Neueste Nachrichten, Nr. 258 vom 22. Mai 1912.

dieser seiner Arbeit Erwähnung. Auch Edgar Istel weiß in einem Artikel »Rossiniana«, der die Beziehungen Wagner's zu Rossini zusammenfaßt, nichts von unserem Werk (»Musik« XI, Nr. 11/12). Einzig der erhaltene, und von Glasenapp im 4. Wagnerhefte der »Musik« (III, 20) in verkleinertem Faksimile wiedergegebene Konzertzettel hat das in Partitur und sämtlichen Stimmen erhaltene Autograph legitimiert[1]). Als dritte Nummer der zweiten Abteilung des Konzertes figuriert da: »Die Seemänner, Duett aus den *Soirées musicales* von Rossini, instrumentirt von R. Wagner, vorgetragen von den Herren Janson und Günther«. Das Publikum von Riga bekam da etwas ziemlich Neues von Rossini zu hören: die »*Soirées musicales*«, eine aus Dedikationsstücken zusammengestellte Sammlung von acht Arietten und vier Duetten mit Klavierbegleitung, sind nach der geläufigen Angabe im Jahre 1835 erschienen. Unser Duett, dessen Text von dem Grafen C. Pepoli stammt, und den Gesangsgrößen Rubini und Tamburini gewidmet ist, bildet das letzte und auch wohl das bedeutendste Stück der Sammlung.

Wagner's Partitur, acht Seiten, von denen $6^1/_2$ eng beschrieben, trägt nur die Aufschrift: »Die Seemänner. Duett von Rossini«; den Stimmen fehlt sogar die erste Hälfte dieser Aufschrift. Partitur wie Stimmen weisen zwar die wundervoll klaren und feinen Züge der Notenschrift des Meisters auf, aber auch die Spuren von Zeitmangel und Hast: in den Stimmen waren einzelne Fehler untergelaufen, die dann in der Probe verbessert wurden; und die Partitur wird gegen das Ende zu in der Schrift flüchtiger — einmal ist Wagner sogar passiert, daß er zwei Stimmen in verkehrte Systeme eingereiht hat. Die genaueren Vortragsbezeichnungen der Stimmen hat Wagner in die Partitur nachzutragen zwar begonnen, hat aber die Arbeit nicht zu Ende geführt, obwohl es sich um bedeutende Veränderungen handelt: so läßt Wagner bei der Wiederkehr der Anfangstakte zur Begleitung der Singstimme die Pauke weg; so sind an bemerkenswerter Stelle die Trompeten gestrichen. Um Platz und Arbeit zu sparen, hat Wagner nicht einmal die Singstimmen in die Partitur eingetragen, und nicht das kleinste Zeichen deutet einen Einsatz der beiden Hauptstimmen an: ein hübscher Beweis für die Sicherheit des jungen Kapellmeisters!

Vielleicht war es der Wunsch der beiden Sänger, der Wagner bestimmt hat, durch die orchestrale Ausdeutung der Klavierskizze Rossini's das Duett dem Stile seines Konzertes anzupassen. Diesem Wunsche der Sänger, von denen Wagner den tüchtigen Karl Günther, seinen ersten Rigaer »Holländer«, als »fertigen Künstler und Sänger« besonders schätzte, kam seine Neigung entgegen, sich mit Aufgaben der Instrumentation zu befassen. Daß damals Probleme der Orchestertechnik ihn stark beschäftigt haben, dafür hat eben jüngst die Autobiographie mit der Anekdote über die Zulässigkeit eines Tamtam-Schlags als Symbol eines welthistorischen Schicksalsschlags, ein köstliches Zeugnis beigebracht. Vielleicht aber liegen die Motive auch tiefer. Es war in jenen Tagen, daß Wagner den Stoff zum fliegenden Holländer kennen lernte (Glasenapp I, 303), ein »Gegenstand, der ihn reizte und sich ihm unauslöschlich einprägte«: wie, wenn es ihn gelockt hätte, sich vorübergehend wenigstens mit dem Hintergrunde des Stoffes künstlerisch zu befassen, und an der fremden Komposition den Eindruck des Vorwurfes, »bis zu seiner notwendigen Wieder-

1) Herrn Staatsrat Carl Fr. Glasenapp in Riga möchte ich für seinen freundlichen Hinweis auf das erwähnte Faksimile auch an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen.

geburt« in seinem Geiste zu gestalten? Das Duett schildert zwei Seeleute auf einsamem Schiffe in der nächtlichen Öde des Meeres; der Donner grollt, der Wind seufzt, die Wogen rauschen drohend auf; durch den wachsenden Sturm dringt warnender Zuruf und achtsame Antwort von dem einen Ende des Schiffs zum andern; schließlich ist die Gefahr bestanden, der Himmel erhellt sich, und ein Freudengesang vereint die beiden Stimmen, dessen rassiger Schmelz die Szene eher an die napolitanische Küste — nicht weit vom Teatro San Carlo — als an den Lido Venedigs zu verlegen Anlaß gibt.

Wagner hat zur Ausmalung des Vorgangs einen bedeutenden Apparat aufgeboten. Die Schar der Holzbläser ist um die kleine Flöte bereichert, deren Aufgabe bei der Schilderung des Sturmes und Gewitters leicht vorzustellen ist; die Blechbläser setzen sich aus zwei Hörnerpaaren (in *G* und tief *B*), Trompeten in *C* und drei Posaunen zusammen. Den Trompeten, die in der Columbusouvertüre, wie später in einer entscheidenden Pariser Aufführung, so auch in unserm Rigaer Konzert ihrer Aufgabe so wenig gerecht wurden, hat Wagner, ebenso wie den Posaunen, fast nur »Elementares« zugemutet. Das eigentlich Fesselnde der Partitur, so fein und durchdacht sie in jedem Zuge ist, liegt in der Behandlung der Hörner, sowohl für die Untermalung und Farbengebung wie als melodieführende Stimmen; hier hat Wagner die Qualitäten des Rigaer Orchesters ausgenützt, das ihm, wie er in einem Brief an Schindelmeißer berichtet (Glasenapp I, 289) »prächtige Hornisten« zur Verfügung stellte. Es würde ohne genauere Vergleiche, die viel Raum beanspruchten, nicht angehen, auf die Einzelheiten der Instrumentierung einzugehen; vielleicht bietet ein baldiger Druck der Partitur jedem, der dafür Interesse hat, Gelegenheit, sich in diese Orchesterstudie Wagner's zu vertiefen.

München. **Alfred Einstein.**

Zur »Charfreitagskantate« Beethoven's.

Die in der vorletzten Nummer der Ztschr. veröffentlichte Beethoven'sche »Charfreitagskantate« findet eine überraschende Erklärung durch eine neue Spur, auf die mich Herr Dr. Edw. J. Dent in Cambridge privatim hinzuweisen die große Güte hatte[1]). Es sind die drei Äquale für 4 Posaunen, die Beethoven 1812 für den »Turnermeister« (Türmermeister) Fr. X. Glöggl, den Vater des Musikverlegers Franz Glöggl, schrieb. Franz Glöggl berichtet darüber in seinen Erinnerungen an Beethoven (1872)[2]):

»Beethoven war mit meinem Vater, Domkapellmeister in Linz, in intimer Freundschaft, und als er im Jahre 1812 da war, war er täglich in unserm Hause und speiste mehrmals dort. Mein Vater sprach Beethoven an, ihm ein Aequal für 6 Posaunen zu schreiben, da er in seiner Sammlung alter Instrumente noch eine Sopran- und Quartposaune besaß, da gewöhnlich nur Alt-, Tenor- und Baßposaunen gebraucht werden. Beethoven wünschte aber ein Aequal, wie es in Linz bei den Leichen geblasen wurde, zu hören; so geschah es, daß mein Vater an einem Nachmittage 3 Posaunisten bestellte, da Beethoven ohnedies bei uns speiste, und ein solches Aequal blasen ließ, nach welchem sich Beethoven niedersetzte und eines für 6 Posaunen schrieb, welches mein Vater von seinen Posaunisten auch ausführen ließ«.

1) Dieselbe Mitteilung wurde auch von unserem englischen korrespondierenden Mitglied zu gleicher Zeit mit dem Erscheinen der April-Nummer der Zeitschrift unabhängig gemacht. Die Nummer erschien in England erheblich später. D. R.

2) Vgl. Thayer-Riemann, Beethoven's Leben, III², S. 342.

Diese drei Äquale sind, allerdings nicht für 6, sondern für 4 Posaunen geschrieben, in einem vom 2. Nov. 1812 datierten Autograph erhalten[3]) und zwar ist das erste und dritte mit der Musik der »Charfreitagskantate« identisch.

Nun hat aber Ign. v. Seyfried bei den Begräbnisfeierlichkeiten für Beethoven selbst (29. März 1827) auf diese Äquale zurückgegriffen und ihnen Texte für Männerchor untergelegt, dem ersten: Miserere mei secundum magnam misericordiam tuam, dem dritten: amplius lava me ab iniquitate mea et a peccato meo munda me. Dazu gibt er eine deutsche Übersetzung, die bei dem zweiten Stück (dem *Poco sostenuto*) sich bis auf das Wort »Vater« (statt »Jesu«) mit dem Wortlaut der Kantate deckt, während die Übersetzung des Miserere vom Text der Kantate vollständig verschieden ist[4]).

Die vierstimmige Männerchor-Bearbeitung Seyfried's hat offenbar unserer Kantate als Muster gedient, übertrifft sie aber erheblich an Korrektheit. Die angeführten Satzfehler sind erst bei dem Arrangement für gemischten Chor hineingekommen, ebenso ist die Instrumentation für Klarinetten, Hörner und Posaunen, die nach wie vor auffällig bleibt, das Werk des zweiten Bearbeiters. Ob dieser Kick selbst war, ist nicht zu entscheiden.

Das Wahrscheinlichste ist, daß das Seyfried'sche Arrangement, das durch die Aufführung bei Beethoven's Leichenfeier eine gewisse Berühmtheit erlangt hatte, von irgendwelcher Seite durch entsprechende Umdichtung den allgemeinen Zwecken der Passionszeit angepaßt wurde. Dunkel bleibt dabei nur noch die Person des Umdichters, sowie des Instrumentators.

Was die Beethoven'schen Äquale selbst betrifft, so teilt mir Herr E. J. Dent freundlichst mit, daß sie in London bei der Beisetzung hervorragender Männer in der Westminster Abtei oder in St. Pauls Cathedral eine Zeitlang öfters zum Vortrag gelangten. Da die Tageszeitungen sich bereits für den Fund zu interessieren begannen, ließ ich alsbald nach Klarstellung des Sachverhalts in der »Frankfurter Zeitung« (14. Mai, Abendblatt) eine Berichtigung erscheinen, in der ich leider die Äquale nicht ausdrücklich als bereits bekannt bezeichnete, sondern nur von den »Posaunenquartetten von 1812 (für Glöggl)« sprach, in der Voraussetzung, daß der Sachverhalt entweder bereits bekannt oder doch z. B. aus Thayer leicht zu erschließen sei. Die Folge dieser Unterlassungssünde war, daß ich in einigen Zeitungen nun auch noch zum glücklichen Entdecker der Äquale selbst aufrückte, ein Ruhm, von dem ich mir niemals etwas hätte träumen lassen. An dieser Stelle genügt wohl eine Konstatierung dieses tragikomischen Mißverständnisses: man sieht, der Fall entbehrt nicht des Humors.

Halle a. S. **H. Abert.**

London Notes.

The "*Madrigal Society*", founded 1741, under George II, in Sir Robert Walpole's ministry, when England was beginning to take a hand in the war of the Austrian succession, and shortly before the battle of Dettingen, is the oldest musical society in Europe. An exhaustive account of it is given

3) Das Autograph befindet sich, wie mir Herr Prof. Dr. Kopfermann freundlichst mitteilt, auf der Kgl. Bibliothek in Berlin. Neudruck vgl. Beethoven, Gesamtausgabe, Supplement, Serie 25, Nr. 293.

4) Vgl. Seyfried, L. v. Beethoven's Studien, 2. Aufl. 1853, Anh. S. 74 ff.

in latest Grove's Dictionary. It consists of 40 members elected by ballot (of whom the present writer is fortunately one), the members dine together and sing madrigals afterwards along with the Chapel Royal boys for treble, and the Society encourages madrigal-writing of the present day by money-prizes. Occasionally there is an Open Night, as an 15th May 1912, when the President and oldest member but one, Alderman E. Ernest Cooper made a spirited semi-historical speech. From the lighter wares may be taken these. Within his memory, "black-pudding" (made of pig's blood and pig's fat) was put on table at every meeting, being a relic of Spitalfields Flemish weavers, the earliest members. Joachim attended as a guest new and then, and deplored that there was nothing of the thort in Germany. When a certain procacious person presented himself for election, and was asked by the then President, Thomas Oliphant (1799—1873), what his voice was, he said "Oh, I can sing high or low, just what you like". Oliphant answered, "And middling too perhaps". The speaker had found the following Rule of the Society, passed in 1748 at Queen Anne's Tavern, Newgate Street:—"It having been long observed that the members being permitted to sup within the hours set apart for music has created great hindrance and confusion to the performance and perhaps by degrees would have eat up the whole time of the Society and frustrated the chief intent of their meeting, the members of the Society have agreed to preserve an hour and a half each night free from such interruption and it is hereby ordered That if any member should eat his supper after half an hour passed eight o'clock and before 10 o'clock on the night of the Society's meeting he shall forfeit sixpence to be applied for buying ruled paper for the use of the Society".

Bristol was the Brightstowe of the Saxons in 584, succeeding the British Caer-oder and a Roman camp. The Venetian Cabots (Cabotti) who settled in Bristol, ran Columbus close in the discovery of Amerika, and in fact sighted Labrador in 1497, a year before he landed at the Orinoco. Bristol preceded Liverpool as the great west-coast port. Besides ite cathedral, it has the celebrated ancient *church of St. Mary Redcliffe* (Redclift). In this has now been put up a monster modern organ by Harrisons of Durham, and there is being held (21 May—5 June) a sort of organ-festival in inauguration. In 1726 the Harrises and John Byfield (Z. II, 444, Sept. 1901) set up a great west-end organ here. It was notable for 3 things; it had one of England's monumental CCC manuals (Z. XI, 89, Dec. 1909), it had black naturals and withe sharps, and it had at the bottom of the Great a sub-octave coupler (the first octave coupler of any sort known in England). In 1829 the organ was restored by the local John Smith firm, founded 1814 (Z. II, 444, Sept. 1901), when both the Wesleys (Z. XI, 342, July 1910) performed. In 1867 the organ was rebuilt, modernized in some ways for the worse, and barbarously removed to chancel-sides according to the well-known clerical and anti-musical policy, by W. G. Vowles, Smith's successor, (though the firm was not responsible for policy). Now a new instrument as above said something like the Trinity College, Cambridge, organ (Z. XIII, 197, March 1912) but still more remarkable in design. Most of the Swell is at a distance, and has inside its own box 32′ and 16′ pedal reeds, though they must be mitred. It is impossible to say what organ-mechanism is going to come to. The organ has 24 miles of electric wiring. The blowing delivere 3000 cubic feet of 2.25″ to 15″ wind per minute. In 185 years

this church has had only 7 organists: —— Nelme Rogers (from 1727 to 1772), John Allen (1772 to 1816), Cornelius Bryan (1818 to 1840), Edwin H. Sircom (1840 to 1855), William Haydn Flood (1855 to 1862), Joseph William Lawson (1862 to 1906), Ralph Thompson Morgan (from 1906).

Of the 1001 concerts of London, a few have behind them aggregate-enterprise, such as that of societies, choirs, organized orchestras, quartett-parties, etc.; while the great majority are really benefit-concerts given by performers and teachers to sustain individual reputation. The former often bring out new works or do something else remarkable. The latter go in a rut with opportunism for a sign-post, the instrumentalists are worse than the vocalists, and of all this class of concert it may truly be said vix minimi momenti instar habent. However the concert given by the sisters *May Harrison (violin) and Beatrice Harrison (violoncello)* at Queen's Hall on 30th May 1912 (Queen's Hall orchestra, conductor Sir Henry Wood) was an exception. When reporting (Z. IX, 135) on the first performance in England on 16 November 1907 of Mozart's newly found violin-concerto in D, the following was said about the executant:—"May Harrison, aged 17, a most gifted daughter of an Anglo-Indian military officer, made here her official professional début, playing both this (with her own cadenzas) and the Brahms concerto. It is not an exaggeration to say that the performance of the latter work, added to what is already known of her, places her at the head of all English female violinists past and present. The proud young face conscious of power, the serene patrician well-mastered yet warm style, the surroundings of strong works (Beethoven, Mozart, Brahms, Sibelius) all appealing to the elements, these things together gave the concert a singular poetic charm, which those present will long remember". Five years' further experience—and 17 to 22 is a critical age in artistic development—confirms those remarks. Since then a younger sister, Beatrice, has like the elder one passed through the Royal College of Music, taking up the violoncello, has studied under Hugo Becker in Berlin, and has obtained in Berlin one of the prizes (never before given for that instrument) of the Felix Mendelssohn Bartholdy Stiftung. She also is without a rival of her sex in this country. There is some risk in predicating the grounds of a woman's success in any department. Jean Paul Richter said that he had never climbed a steep and difficult staircase of argument without finding a woman at the top of it, who could by no means tell him how she got there. Still the statement may be hazarded, that these girls have attained their position through fixed conscientiousness of aim, engendered at school and fostered at home, along with a natural refinement of taste. As England goes, the father's social position as a Royal Engineer has been for their purposes rather against them than for them.——It was which characterized the concert in question. Henry Wood is of course a consummate artist. His band is his alter ego. The reduction of the strings to about two dozen (7.6.4.4.3 or thereabouts) is the right size for concerto-work; being indeed nearly full-orchestra of the Mendelssohn-Schumann period. The soloists showed flawless intonation (on the strings, across the strings, or in harmonic), a phrasing at once intellectual and emotional, and a unanimity when they played together which someone has compared to that of two oarsmen in a racing-pair.——Since 1905, Queen's Hall (see an account of London Halls past and present at Z. IX, 287, May 1908) has been the only suitable public place in London for orchestral work. But it holds 3000,

and no benefit-concert can fill it without quite extravagant "papering". This time there was a one-third audience, but with such it is easier to test applause. That was vehement and prolonged, and certainly pure art reached each sensibility and understanding. —— The concertos played were curiously enough all in A minor:—Brahms's for violin and violoncello, op. 102 (1887), Schumann's for violoncello, op. 129 (1850), Glazounow's for violin, op. 82 (1904). Bach being in class by himself, the Brahms is the only classic of its kind. The Schumann, though numbered in publication as op. 129, was written immediately after his arrival in Düsseldorf, before the Rhenish symphony in E flat, op. 97; it belongs to his most extraordinarily prolific period; the rarely heard work was first performed in England by Alfredo Piatti (1822—1901), then in 1880 by Robert Hausmann (1852—1909) at the Crystal Palace. The Glazounow is a typical work of great charm, having however an elaborate and rather too distracting orchestra in accompaniment.

As arising out of this concert, where extreme finish of all kinds was the characteristic, a word may be said on *conductors' rostra.* Platforms must be raised above audience-level. And, that the high back-rows of the band shall distinguish the conductor from the low front-rows of violinists, the rostrum must be raised above orchestra-level. Escendit in rostra, says Cicero, and so it remains. But there is no man living, who can make his legs (in trowsers) look poetical or even seemly; if at all, yet certainly not at that angle viewed from an auditorium. Until fashion gives us back knee-breeches, every conductor's rostrum should be curtained so as to hide the conductor's person below about the hips. This is not such a trivial matter, considering the eye-compelling position of the conductor. There is at least as much to be said for it, as for sunken orchestras, where sound is only made to be straightway destroyed;—something like the fashion of shutting a pianoforte to accompany a soloist, as if the accompanist could not play soft enough.

The "Times" of 26 May 1912, has an article on "*Beauty in art*", which, while justly enforcing this idea in the main, is not particularly coherent incidentally, and contains the following passage:—"Whatever form a work of art may take, whether in poetry, music, or painting, it can only claim to be a work of art on the ground that its creator has gained the insight to imprison some aspect of beauty which might have eluded one more preoccupied or less gifted. The universal admission of this thruth is emphasized by the theory now accepted on all hands as to the place of ugliness in art. For beauty and ugliness are necessarily correlative terms; the two ideas start at the same point, in the same straight line, but in different directions. And all the world now realizes that this zero-point is not a fixed point, but shifts from age to age along the direction of ugliness, transforming into beauty for one century what the previous century had considered inadmissible; and it is the prerogative and burden of a genius that, having penetrated along the line further than his contemporaries could follow, the word ugliness should invariably be hurled at him by those who were later to benefit by his exploration". Now this about ugliness, however true, does not "emphasize" the main argument, but is rather against it. The fact is that we do not want the zero-point shifted too violently, and every exhibition of consummate finish, in creation or in performance, is not desirable check.

A correspondent signing "Sangita" (Sanscrit for music) writes by the

bye in the "Times" of 1st June 1912, to answer or supplement that article. "Cavil, if it do not find a hole, will make one". The writer wishes to burrow deeper than the article, and in endeavouring to "suggest a working hypothesis for artistic as opposed to scientific truth", makes remarks which will be taken for profound analysis or thought-whittling according to the bent of the reader. He develops the thesis that "music negates its own law in the act of fulfilling it". Then he adds, "If it did not do so it would be not artistic but scientific music, like that of the Dutch composers of the 14th and 15th centuries or of some of the post-Sullivan musical-comedy writers". What on earth can the musical-comedy writers, thus haled in for obloquy, have to do with either 14th century music or scientific music? It might clear "Sangita's" head, and that of many others, of preciosity, if they now and then took a good laugh at a musical comedy. The old tag says that metaphysics resemble a blind man in a dark room looking for a black cat which is not there. But metaphysics are daylight compared with *post-impressionist aesthetics.*

London. **C. M.**

Sommaire de la Revue musicale mensuelle S. I. M.

Numéro du 15 mai 1912.

La famille française de Lully, par **M. Denizart.**

Jusqu'ici, les historiographes de Lully ont dû avouer leur ignorance de tout fait certain concernant sa famille avant 1643. Or, dès le haut moyen-âge, une seigneurie de Lully existait aux environs d'Amiens; on suit la trace de ces Lully, cadets de la maison de Picquigny, depuis 1497 jusqu'en 1628, date où nous trouvons un régiment de Lully, placé tous le commandement de Charles de Lorraine, duc de Guise. Or, 5 ans après, ce Charles de Lorraine devait se réfugier en Toscane; 10 ans plus tard, le grand Lully allait y naître, probablement de quelque famille picarde, qui s'expatria avec son prince.

Jean Baptiste Lulli est donc doublement français, puisque dans l'ancien droit comme dans l'actuel, le fils est reconnu de la même nationalité que son père.

Igor Strawinsky, par **Vuillermoz.**

Décentralisation musicale, par **H. Auriol.**

(Suite de l'article paru en avril dernier.)

Vorlesungen über Musik.

Brüssel. Charles Van den Borren an der Université Nouvelle de Bruxelles: Cours d'histoire de la musique de clavier. Und zwar: Les origines de la musique en Angleterre (Suite). Dabei kommen weit über 100 Stücke zum Vortrag.

Halle a. S. Prof. Dr. H. Abert im Thüringisch-Sächsischen Geschichtsverein: Sachsen-Thüringens Stellung in der deutschen Musikgeschichte.

Notizen.

Basel. In der Universität ist ein musikwissenschaftliches Seminar (Prof. Dr. K. Nef) mit eigenem Hörsaal, Flügel usw. eingerichtet worden, ebenso wurde ein jährlicher Kredit für die Beschaffung einer Handbibliothek bewilligt. Basel ist unter den kleineren Universitäten wohl die erste, die ein musikwissenschaftliches Seminar besitzt.

Brüssel. Dans notre article sur La Musique ancienne à Bruxelles, paru dans le Bulletin Mensuel d'août 1911 (XII, 11, p. 318), nous signalions que l'un des principaux obstacles à ce que le goût éclairé et la culture méthodique de la musique ancienne fissent des progrès dans les milieux musicaux belges, consistait dans le fait que l'histoire de la musique n'était enseignée dans aucun conservatoire, ni dans aucune université belges. Cette lacune vient d'être partiellement comblée: le gouvernement vient, en effet, d'instituer un cours d'histoire de la musique au Conservatoire de Bruxelles, que dirige M. Tinel, président de la Section belge de la SIM. Le titulaire désigné pour faire le cours, est M. Ernest Closson, le dévoué et sympathique secrétaire de notre section. Nous ne pouvons qu'applaudir à ce choix, que consacre une heureuse application du principe: the right man in the right place. La science de M. Closson et sa longue pratique des cours et conférences libres, sont une garantie certaine qu'il accomplira, à la satisfaction de tous, la haute mission qui lui est confiée. Ch. V. d. B.

Danzig. Der Allgemeine Deutsche Musikverein, der sein diesjähriges Tonkünstlerfest in Danzig abhielt, hat beschlossen, mit den andern musikalischen Hauptverbänden in Verbindung zu treten, um die soziale und wirtschaftliche Lage des Musikerstandes zu heben. Im September sollen die Vertreter von elf Verbänden zusammentreten.

Halle a. S. Das preußische Abgeordnetenhaus hat das von der Regierung vorgeschlagene etatsmäßige Extraordinariat für Musikwissenschaft an der hiesigen Universität bewilligt. Halle ist damit, die Genehmigung dieser Stelle durch das Herrenhaus vorausgesetzt, die zweite preußische Universität, an der sich die Musikwissenschaft einen festen, den übrigen Disziplinen ebenbürtigen Sitz erobert hat.

Italien. La città di Parma si prepara a festeggiare il centenario della nascita di Giuseppe Verdi, che ricorre nel prossimo anno. Il programma comprende anzi tutto una serie di rappresentazioni verdiane al teatro Regio: Oberto conte di San Bonifacio, Nabucco, Aroldo, La Traviata, Un Ballo in Maschera, Aida, Otello, Falstaff. Verrà pure eseguita la Messa da Requiem composta per Alessandro Manzoni. Sopra un' area di quindicimila metri quadrati del pubblico giardino, sorgeranno la mostra d' Arte emiliana e la mostra retrospettiva del Teatro italiano. Questa comprenderà una sezione per i cimeli verdiani, una per la lirica ed un' altra per la drammatica. In essa saranno contenuti laboratorî di scenografia, riproduzioni di teatri, mostra storica del costume, della scenografia, dell' attrezzeria, del manifesto, degli strumenti musicali, ecc ... Tra i festeggiamenti pubblici vi saranno la riproduzione storica di feste popolari, concorsi di società corali ed orchestrali, e varî congressi. Inoltre sarà inaugurata la «sala Verdi» che riuscirà una delle più artistiche aule da concerti. Pare che verrà anche eretto un monumento con fondi raccolti ... in America.

Durante l' aprile venne effettuato in Roma un Congresso della «*Associazione italiana di Santa Cecilia*», associazione che intende all' attuazione della riforma musicale liturgica promossa dal pontefice Pio X. Tale riforma — oltre gli scopi religiosi — interessa in particolar modo gli studiosi di scienza e d' arte musicale per i quesiti d' indole storica (paleografia, notazione neumatica), tecnica ed estetica che attendono ancora una soluzione, e da cui dipende molto la felice applicazione della riforma stessa. Quanto di pratico e di utile sia stato raggiunto nella riunione di Roma, risulterà dal bollettino officiale della predetta associazione. Ne informerò i lettori di Zeitschrift.

Delle grandiose esecuzioni ciclico-storiche della musica italiana, promesse l'anno scorso in Roma per la celebrazione del primo cinquantennio della unificazione italica, di tutto il magnifico programma pubblicamente annunciato dal Comitato, abbiamo avuto adesso un saggio assai ridotto ... e tardivo. Nella sala del Liceo musicale romano e nell' »Augusteum« vennero testè eseguiti — con scarso, sconfortante concorso di pubblico — alcuni frammenti delle Laudi spirituali di Giovanni Animuccia (1500?—1570), il precursore del Palestrina; altri dell'

Incoronazione di Poppea di Claudio Monteverdi (1568—1643) e precisamente le scene prima, seconda e terza del prim' atto, e le scene quinta e ottava del terz' atto; più la «Invocazione a Giove» dalla Dafne di Marco da Gagliano (1575—1642); la «scena degli Incantesimi» e l' Aria di Medea nell' opera Giasone di Francesco Cavalli (1600?—1676), l' allievo e continuatore di Monteverdi; un' Aria dell' opera Totila di Giovanni Legrenzi (1625—1690), qualche pezzo polivoco di Palestrina e di Lotti, e infine la Rappresentazione di Anima e di Corpo di Emilio de' Cavalieri — non «del Cavaliere» — (1550?—1602).

La parte strumentale di cotesti pezzi venne eseguita da un' orchestra di «archi, legni, organo, arpa e cembalo» non sappiamo con quali criterî e con quali risultati di approssimazione agli effetti fonici per i quali furono ideate e scritte quelle antiche composizioni.

A Milano, per cura della nostra attiva sezione di «*Amici della Musica*» vennero eseguite due Sinfonie del milanese Giambattista Sammartini (1705?—1775), uno dei fondatori della musica strumentale, e la così detta Jenaer Sinfonia attribuita a Beethoven. Le due composizioni del Sammartini, che fan parte della ricca collezione del British Museum di Londra, sono suites in tre tempi, assai interessanti per la storia delle forme strumentali, e piacquero molto all' affollatissimo uditorio. La sinfonia «avanti numero» attribuita a Beethoven, destò scetticismo sull' attribuitale paternità e sul suo valore intrinseco. A taluni parve somigliasse più allo stile di Schubert che a quello di Beethoven.

L' Istituto musicale di Novara ha ricevuto in dono — per generoso lascito testamentario di una nobile signora — una notevole raccolta di musica e un pianoforte Pape a consolle, raro esemplare, in eccellenti condizioni, di tal forma antica di costruzione. La collezione musicale comprende molti manoscritti d' antichi autori italiani, alcuni autografi e qualche edizione antica, fra cui un assai raro e interessante frammento d' intavolatura per Cithara che, trascritto dal dottor Oscar Chilesotti, verrà prossimamente pubblicato nella «Rivista Musicale Italiana».

Vito Fedeli.

Leipzig. Auf Grund einer demnächst erscheinenden neuen Prüfungsordnung ist am Kgl. Konservatorium mit Beginn des Sommersemesters »Musikalische Akustik« (Dozent: Dr. Arnold Schering) aufgenommen worden.

In der sog. Motette des Thomanerchors ist letzthin die zwölfstimmige Motette »Lobet den Herrn« (150. Psalm) von Sethus Calvisius zur erstmaligen Wiederaufführung gelangt. Das für die Tochter eines Leipziger Ratsherrn geschriebene Werk galt lange Zeit als verschollen. Die unvollständigen Stimmen wurden vor einigen Jahren in Königsberg aufgefunden, es gelang dann aber dem Calvisius-Biographen Dr. C. Benndorf, ein vollständiges Stimmenexemplar in der Bohn'schen Bibliothek in Breslau zu entdecken. Das Werk ist hochbedeutend.

Rohrau. Hier in Haydn's Geburtsort fand am 12. Mai eine kirchliche Aufführung von J. Haydn's *Missa brevis* in *F* (komp. um 1753) statt, veranstaltet vom Kirchenmusikverein Gersthof in Wien.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Eberwein und Lobe. Goethe's Schauspieler und Musiker. Erinnerungen. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. *M* 3,—.

Fromme, Rich. Richard Wagner. Betrachtungen über sein Drama u. über das Mythische in seinem Schauen und Schaffen. 8°, 122 S. m. 1 Bildnis. Leipzig, Xenien-Verlag, 1912. *M* 3,—.

Fuchs, Carl, Takt und Rhythmus im Choral. Nebst einer Melodiensammlung als ersten Entwurf zu einem Landeschoralbuch. 8°, XV, 307 und 24 S. Berlin, Schuster und Loeffler, 1911. M. 5.—.

Mit Recht erblickt der Verfasser dieses wichtigen, geistreichen Werkes den Schlüssel zur Lösung der Wirrnisse, in

die der Choral geraten ist, in der richtigen Stellung des Taktstriches, der stets vor dem Schwerpunkte zu stehen hat. Damit ist die Berechtigung des bisher ängstlich gemiedenen zwei- und dreizeitigen Auftaktes von selbst gegeben. So läßt sich auch mit Schreibung der Viertelnote als Grundzeit die Periodenbildung des Chorals nachweisen, ein Umstand, den man bisher nicht erkannt hat, der aber in hohem Grade für die Richtigkeit der auf Riemann fußenden Theorien des Verfassers spricht. Auch die Begründung des Gebrauchs der Fermate leuchtet ein. Nach F. ist die Fermate irrational; sie fordert eine gefühlsmäßige Ausführung. Damit stellt sich der Autor wiederum in scharfen Gegensatz zu dem von ihm bekämpften Choralbuche für Ost- und Westpreußen und dem für die Armee, welche die Fermate nicht kennen und eine Ausführung des Kirchenliedes im strengen Takte den Kirchenbeamten zur Pflicht machen. Der Wortlaut gibt dem Verfasser recht, der in jener Forderung des strengen Taktes das nackte mechanische Tempo, eine automatisch metrische Wiedergabe des Chorals versteht und dieser Vergewaltigung der natürlichen Bewegung mit durchschlagenden Gründen zu Leibe geht. Der rhythmische Choral, der die Periode zerstört, ist ihm ein Greuel, der Vorbote und Bahnbrecher für die Heilsarmee. Von den Melodien im dreiteiligen Takte findet eigentlich nur einer Gnade vor seinen Augen: Lobe den Herren. Siegesgewiß hält er den zahlreichen Verteidigern des rhythmischen Chorals entgegen: Nicht Jahrhunderte des Herkommens, nicht der weiteste Radius der Verbreitung in Raum und Zeit, nicht das älteste Pergament, und wäre es auch von des Autors Hand, noch irgend ein anscheinend gelungenes Experiment vermögen zu beweisen, daß einem der Choräle, die wir im C notiert haben, der $\frac{3}{4}$- oder der $\frac{6}{4}$-Takt nebst alten und neuen rhythmischen Belebungsmitteln der natürlichere sei (S. 228).«

Gewagt erscheinen muß die Behauptung, daß die Mensuralschrift eine agogische sei. Nach der Ansicht des Verfassers, die er durch Beispiele glaubhaft zu machen weiß, ist in jeder ohne Taktstrich geschriebenen Musik der für den Text gewünschte Ausdruck in die Notenwerte gelegt. So bedeuten Noten von doppeltem Zeitwerte nicht eine doppelte Anzahl von Zählzeiten, sondern nur eine Verlangsamung, die wir heute etwa mit *rallentando*, *ritardando* oder *ritenuto* bezeichnen. Es wird Sache der Spezialforschung sein, zu untersuchen, ob und gegebenenfalls in welchem Umfange diese Behauptungen Geltung haben. Auch die Choräle mit taktfreiem Einsatz (Gruppe VI) beweisen, daß der Verfasser nicht alle Schwierigkeiten beheben konnte. Von nebensächlicher Bedeutung ist es hier, ob das durch den Gang verhütete Fallen und die Bewegung des Pendels eine Folge der Umdrehung der Erde ist (S. 32). Die Naturwissenschafter glauben das nicht. Lassen sich überhaupt die physikalischen Gesetze so ohne weiteres auf das musikalische Gebiet übertragen?

Daß der Verfasser in dem Bestreben, seiner Sache zum Siege zu verhelfen, zuweilen über das Ziel hinausschießt und daß auch manche Frage noch von anderer Seite aus wissenschaftlich beleuchtet werden muß, ist zweifellos. Die amtlichen Choralbuchkommissionen aber kommen um Fuchs nicht mehr herum, und wenn sie dann ganz vorurteilsfrei seine Ideen prüfen, ist mir der langerwünschte Ausgang des Choralstreites nicht zweifelhaft.

Arno Werner.

Gießwein, M. Über die »Resonanz« der Mundhöhle und der Nasenräume, im besonderen der Nebenhöhlen der Nase. Berlin, S. Karger, 1911. M. 2.—.

G. hat in einer fleißigen gehaltvollen Arbeit aus dem physiologischen Laboratorium der Ohrenklinik der Kgl. Charité-Berlin die für die Phonetik so wichtige »Resonanz« einer gründlichen Revision unterzogen. Eingehende akustische Untersuchungen (unter Leitung von Prof. Karl L. Schaefer) an Glaszylindern und anatomischen Präparaten haben ergeben, 1. daß der zum Anblasen nötige Luftstrom die Nebenhöhlen der Nase nicht in genügender Stärke treffen kann; 2. daß es im höchsten Grade unwahrscheinlich, daß die Nebenhöhlen als regelrechte Resonatoren in Frage kommen können; 3. daß den Erschütterungen der Schädelknochen — denn diese sind es, die durch die Tonschwingungen verursacht werden — keinerlei wesentliche und somit praktische Bedeutung als verstärkende Faktoren der menschlichen Stimme und Sprache beizumessen ist. Weniger die Hauptnasenhöhle als der Nasen-Rachenraum sei bei der Resonanz beteiligt und als »weichwandiger« Resonator von Einfluß auf den Wohlklang der Stimme. Unter Berücksichtigung der neuesten stimmphysiologischen Forschungen (Schaefer, Gutzmann, Katzenstein) weist Verf. auf die für den Gesangspädagogen wichtige Erfahrungstatsache hin, daß nicht Fixation des »Rachen-Schlund-Kehlkopf-Muskelkomplexes« der Endzweck aller Übung

sei, sondern Lockerlassen und freie Entfaltung der Stimmittel, natürliche Lage.

Die Arbeit, die als Sonderabdruck der Passow-Schaefer'schen Beiträge zur Anatomie, Physiologie, Pathologie und Therapie des Ohres, der Nase und des Halses erschienen ist, enthält eine Fülle des Wissenswerten für den Gesangspädagogen, räumt mit verschiedenen irrtümlich vererbten Anschauungen auf und verdient, daß man sie studiert.

M. Bockhorn.

Kanth, Gustav. Bilder-Atlas zur Musikgechichte von Bach bis Strauß. Querformat. 248 S. Berlin, Schuster & Löffler, 1912. ℳ 12,—.

Die Sammlung stellt das reichhaltigste vor, was auf diesem Gebiete bis dahin publiziert worden ist, und man wird sie schon deshalb begrüßen können. Verfolgt sie auch populäre Zwecke, so geht doch auch der Fachmann nicht leer aus, da auch dieser den Gang durch drei Jahrhunderte (auch das 17. Jahrh. findet kursorische Berücksichtigung) an Hand der Abbildungen von etwa 1500 Porträts, Hand- und Notenschriften, Geburtshäusern, Wohnstätten, Arbeitszimmern, Denkmälern, Büsten, Medaillen usw. nicht ohne Nutzen unternimmt und ihm ebenfalls diese und jene Abbildung neu sein wird. Kanth hat die Bilder nach historischen Prinzipien geordnet, und im Ganzen mit Glück.

Koch, Bertha. Beethoven-Stätten in Wien u. Umgebung. Berlin, Schuster & Löffler, ℳ 4,—.

Kruse, Georg Richard. **Otto Nicolai.** Ein Künstlerleben. X und 248 S. Berlin. Verlag »Berlin-Wien«. M. 8.—

Das Buch gehört in die Reihe jener Biographien, die zwischen streng wissenschaftlichen und populär gehaltenen Arbeiten stehen und stehen wollen.

Mit Hingabe und Liebe ist der Verfasser den Lebensschicksalen Nicolai's nachgegangen und vermag uns diese in seiner flüssigen Darstellung auch näher zu bringen. Im Vorwort nennt er die Quellen, die er durch eine Studienreise in Italien noch hätte vervollständigen können. Der Referent erinnert sich, dort verschiedentlich auf Materialien gestoßen zu sein, welche die italienische Zeit Nicolai's noch schärfer beleuchteten. Die Biographie teilt der Verfasser in die Jugendjahre Nicolai's (1810—1827), die Lehrjahre (1827—1833), die Wanderjahre (1833—1841), sowie die Meisterjahre (1841—1849) und zeigt uns in diesen Abschnitten recht lebensvolle Bilder. Was der Verfasser Neues hinzugebracht, was er von seinen Vorgängern übernommen hat und wie er sich selbst zu einzelnen Problemen stellt, läßt das Buch nicht gleich ersehen, da Anmerkungen und Hinweise dieser Art unterdrückt sind. Die italienischen Erlebnisse Nicolai's erscheinen in der Darstellung verschiedentlich etwas zu breit. Kürzungen der Reisebeschreibungen hätten Raum zur Mitteilung wenig bekannter Musikstücke Nicolai's gegeben.

Die Untersuchungen des Verfassers über die Werke selbst, die nicht von der Biographie gesondert, sondern innerhalb derselben behandelt sind, rufen mancherlei Bedenken hervor. Der Verfasser geht teilweise ausführlicher auf die Vokal- und Instrumentalwerke Nicolai's ein und sucht mit Recht hierbei Verbindungen mit der vorhergehenden und zeitgenössischen Produktion herzustellen. Seine Bemerkungen bleiben hier jedoch nicht selten an der Oberfläche, die einzelnen Strömungen der italienischen Oper jener Zeit, beispielsweise die Mayrschule u. a., werden nicht immer ins richtige Licht gestellt und in entsprechende Beziehungen zu Nicolai's italienischen Bühnenstücken gebracht. Der Nicolaiforschung bleiben hier nach wie vor noch Aufgaben zu lösen. Von kleineren Ausstellungen, die zu machen sind, möge auf einige kurz hingewiesen werden: auf S. 41 wird erklärt, daß Nicolai in der Weihnachtsouvertüre von 1835« zum ersten Male den Chor in der Quvertüre» verwendet, »ein Vorgehen, das später Meyerbeer in Dinorah und Gounod in Romeo und Julia auf dem Gebiete der Oper nachgeahmt haben«; auf S. 105 hören wir, daß die Nachtmeditationen in Nicolai's Tagebuch von 1837 eine »Vorahnung der Wagner'schen Dichtung« darstellen; auf S. 222 werden »Hiller's und Dittersdorf's Schöpfungen«. Mozart's Figaro, die »unverwelkliche Wunderblume« und Lortzing's »urwüchsig-gesunde, heitere Schöpfungen« als »komische Opern« in einen Topf zusammengeworfen.

Für die Ausstattung des Buches, die Beigabe von Bildern, Faksimiles u. dgl. sind keine Kosten gescheut. Leider fehlt auch in diesem Buche wieder, wie dies heutzutage mancherorts als vornehm zu gelten scheint, ein Register.

Ludwig Schiedermair.

Metastasio, Dramen. Ausgewählt und übertragen von Maximilian Rudolph Schenck. Buchschmuck der venezianischen Originalausgabe von 1748. 8°, VIII u. 366 S. Halle a. S. O. Hendel. ℳ 1,25.

Wenigstens einige Werke Metastasio's gehören unbedingt in eine »Bibliothek

der Gesamtliteratur des In- und Auslandes« — so heißt die Sammlung —, und man kann nur wünschen, daß Metastasio dadurch wenigstens zu der ihm gebührenden »Literatur«-Bedeutung in Deutschland gelangt. Wie wenig dies der Fall ist, weiß wohl jeder mit dem Gegenstand vertraute. In einem so gediegenen Werk wie »Das deutsche Theater« von Martersteig, das ein größeres Kapitel der Oper widmet, trifft man nicht einmal den Namen M. Und wer kann über deutsches Theater und deutsche Kultur des 18. Jahrhunderts schreiben, ohne von M. eine wesentliche Vorstellung zu haben? Da die Kenntnis der italienischen Sprache in deutschen Literaturkreisen im ganzen selten anzutreffen ist, so werden geeignete deutsche Übersetzungen M.'scher Dramen (die immer gefehlt haben) eine starke Lücke ausfüllen.

M. R. Schenck, der die Dido, den Titus, Siroes und Cato zur Übersetzung gewählt hat, gehört zu den pünktlichen Übersetzern. Das ist sein Hauptvorzug, die Kunst des Übersetzens geht ihm ab. Manches ist sogar recht holprig ausgefallen, besonders wenn Reime auftreten. Von feinem Gefühl für die deutsche Sprache und das Wesen der Metastasio'schen Ausdrucksweise spricht es z. B. nicht, *O-là* mit Hollah! zu geben, ein Ausdruck, der z. B. einem Titus nicht in den Mund passen will. So genügt die Übersetzung mehr zu einer Information über M. — Das Vorwort hätte wohl etwas ausgreifen dürfen, es beschränkt sich fast lediglich auf Zitate aus der bekannten Schrift Hiller's über M., die, was bezeichnend genug erscheint, dem Übersetzer erst nachträglich bekannt geworden ist. A. H.

Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin. 33. Heft, IV. Folge. 1. Heft, Mai 1912. 36 S. Berlin, E. S. Mittler & Sohn (Kommission), 1912.

Die Mitteilungen werden jetzt von Fritz Rückward herausgegeben. Das Heft enthält Beiträge von C. Krebs (Festrede auf M. v. 1906) und Leopold Schmidt (Mozart und die beiden Haydn). Man liest da noch: »Ob und wie er (Michael) seinerseits auf ihn gewirkt hat, bleibt der Vermutung überlassen«. Seit das große französische Werk über Mozart erschienen ist, dürfte man derartige Dinge in Mozart gewidmeten, deutschen Publikationen nicht mehr lesen. Außerdem Mitteilungen.

Riemann, Hugo. Katechismus der Gesangskomposition (Lied, Chorlied, Duett, Motette usw.). 2. umgearb. Aufl. 8°, 291 S. Leipzig, Max Hesse, 1912. ℳ 3,—.

Riemann, H. Vademekum der Phrasierung. 3. Aufl., 8°, IV u. 92 S. Leipzig, Max Hesse, 1912. ℳ 1,50.

— Handbuch der Musikgeschichte. Zweiter Bd. 2. Tl. Das Generalbaßzeitalter. 8°, XX u. 528 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912. ℳ 15,—.

Ries, Geo. Orgeldienst und Volksschullehrer. Eine Denkschrift üb. die Dienst- u. Besoldungsverhältnisse der Kantoren, Organisten u. Chorregenten in Bayern und in sämtlichen deutschen Bundesstaaten Im Auftrage der Vereinigung bayer. Landorganisten bearb. 8°, 251 S. Ansbach, M. Prögel, 1912. ℳ 2,50.

Schering, Arnold. Geschichte des Oratoriums. (Kleine Handbücher d. Musikgeschichte nach Gattungen, hrsg. von H. Kretzschmar, Bd. III.) Gr. 8°, 647 S. nebst Anhang von 39 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 9,—.

Von Schering's Geschichte des Oratoriums hatte der Referent eine ausführlichere Besprechung hauptsächlich berichtenden Charakters vorbereitet, die aus Raumrücksichten jedoch keine Aufnahme finden konnte. So sei denn in aller Kürze auf das Werk hingewiesen, das ohnehin wohl durch die Hände aller Leser dieser Zeitschrift gehen wird, von dem ja schon des öfteren hier die Rede war[1]) und zu dem auch in Zukunft sicherlich noch häufig wird Stellung genommen werden.

Schering's Buch ist eine außerordentliche Leistung. Neben ihm werden in Zukunft ältere Darstellungen des gleichen Stoffes, von denen manche mit so großer Grazie den beliebten Sprung von Cavalieri's »Rappresentazione« über Carissimi zu Händel vollführt, kaum mehr in Betracht kommen. Abgesehen von Kretzschmar's »Führer«-Band, dem Schering viel verdankt, und dessen Verfasser er mit vollem Recht sein Werk gewidmet hat, mögen für die Geschichte des italienischen Oratoriums wohl nur die in jüngster Zeit erschienenen Arbeiten von Pasquetti und Alaleona ihre Stellung behaupten, jene als ein guter Führer für die literarische Seite des Stoffes, diese durch eingehende Behandlung der Lauda und sonstiges

1) Der erste Abschnitt, der schon 1906 als Habilitationsschrift gedruckt wurde hat in Bd. VIII, S. 206f. eine Besprechung erfahren; vgl. auch S. 213 d. Jhrg.

reiches Detail. In der Universalität des Stoffes, seiner geschickten und wohlproportionierten Gliederung, seiner gewissenhaften und ansprechenden Durcharbeitung im einzelnen übertrifft sie Schering bei weitem. Der Forderung, die in dem Titel »Handbuch« liegt: der nach einer möglichst lückenlosen Aufführung der wichtigsten Erscheinungen, ist Schering in bewundernswerter Weise gerecht geworden: es wäre ein unverzeihlicher Mangel jeder Besprechung seines Werkes, die vergäße, nachdrücklich den Fleiß zu rühmen, mit welchem er seinen Stoff zu runden und zu ergänzen gesucht hat. Nur wer die Mühen und Opfer, die die Kenntnis so manchen entlegenen Werkes kostet, aus eigener Erfahrung zu beurteilen weiß, wird Schering dafür den richtigen Dank wissen. Nicht minder streng hat es Schering mit der Forderung genommen, die das Wort »Geschichte« in sich schließt. Kaum irgendwo hat sich Schering mit einem bloßen Analysieren ohne Verknüpfung — zu dem die Verlockung für den Entdecker so vieler wertvoller Werke besonders groß war — begnügt; er hat jede einzelne Schöpfung in die Linie der Entwicklung einzuordnen gesucht, und in fast allen Fällen mit Glück den Mittelweg zwischen der Darstellung der geschichtlichen Beziehungen und dem Eingehen auf bezeichnendes Detail beschritten. Über die Einreihung und Beurteilung einzelner Werke wird man eine abweichende Meinung hegen dürfen, ohne mit einem Kenner des gesamten Stoffes, dem vieles sich in neuer Beleuchtung darstellen mußte, darüber rechten zu wollen, ebenso wie es höchst unangebracht wäre, über eine Anzahl von Irrtümern Buch zu führen, von denen ein Werk so großen Umfangs, und in dem eine so bedeutende Arbeit des Sammelns, Sichtens und Gestaltens zumal geleistet ist, niemals ganz frei sein kann. Sollten einige besonders glänzende Abschnitte des Werkes genannt werden, so wären es etwa die Darstellung des oberitalienischen Oratoriums in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, oder die des napoletanischen Oratoriums in seinem ganzen Verlaufe, in seiner Heimat und seinen deutschen Pflanzstätten Wien und Dresden: hier hat Schering mit außerordentlicher Sicherheit in diese mächtige musikalische Bewegung jede Erscheinung eingeordnet, und jede Wandlung in ihr in den feinsten Schattierungen deutlich gemacht. Von geringerer Vollendung erscheint mir der erste, früher als die Hauptmasse des Buches abgeschlossene Abschnitt[1]); in dem Kapitel über Händel wird mancher mit mir eine Zusammenfassung am Schluß vermissen, die die individuelle Schöpferkraft Händel's und die gewaltige Spannweite seines Genius nochmals betont hätte und vielleicht damit zu einem weniger negativen und bloß historisch begründeten Begriff des »idealen Oratoriums« gelangt wäre. Im ganzen hat Schering uns jedoch mit einem Werk beschenkt, dessen Lektüre in erster Linie das Gefühl des Dankes für eine außerordentliche und seltene Belehrung wachruft. Alfred Einstein.

Somigli, Carlo. The School of Artistic Singing and the New Theories of Two Laryngeal Mechanisms and of Three Vocal Timbres. 8°, 9 S. Reprinted from the Proceedings of the Music Teachers' National Association for 1911.

Sonneck, O. G. Th. Orchestral Music Catalogue. Scores. Library of Congress. Gr. 8°, 663 S. Washington, Governement printing office, 1912.

Wagner, Richard, Mein Leben. 2 Bde.

1) Eine Lücke möchte ich doch nennen, so unpassend es in dieser allzu allgemein gehaltenen Besprechung auch erscheint. Ich begreife nicht, weshalb Schering sich mit den »*Dialoghi*« des Domenico Mazzocchi von 1638 nicht näher befaßt hat. Ich wüßte nicht, wo sie sonst unterzubringen wären, wenn nicht in einer Geschichte des Oratoriums. Besteht dafür bezüglich des in ihnen enthaltenen Magdalenenoratoriums nicht der mindeste Zweifel, so bilden auch die übrigen zusammen mit dem ebenfalls unerwähnt gebliebenen *Combattimento* Monteverdi's einen merkwürdigen Vorfrühling des weltlichen Oratoriums, das sich zur volkstümlichen Rhapsodie ungefähr ebenso verhält, wie das Oratorio volgare zu den historischen Lauden; nur daß es seine Entstehung einem Akt viel größerer künstlerischer Willkür verdankte und deshalb auch nur einen kurzen Lebensatem hatte. — Den drei der Aeneide entnommenen dieser Dialoghi von 1638 kann ich, nebenbei, einen vierten hinzufügen, den »*Aeolus. Dialogus tribus Vocibus . . .*« Nom. 1641. In Mazzocchi's *Dialoghi* von 1638 steht auch die von Kircher fragmentarisch wiedergegebene, durch Loreto Vittorij's Vortrag berühmte Magdalenenklage; es ist ein Sonett des Kardinals Ubaldino, und ich weiß nicht, wie Schering dazu kommt, die Dichtung dem Erythraeus zuzuschreiben.

Gr. 8°, 886 S. München, F. Bruckmann, 1911. ℳ 24,—.

Nach den beziehungsreichen Winken, den geheimnisvollen Andeutungen, in denen sich das Wagnerwerk der Mrs. Burrell über des Meisters Autobiographie Mein Leben ergangen hatte, mußte man der Veröffentlichung des merkwürdigen Buches mit der größten Spannung entgegensehen. Sie war nach langem Zögern von Wahnfried für 1911 angekündigt worden, und als das Werk dann endlich im Mai des vergangenen Jahres erschien, erregte es, wie vorauszusehen war, das gebührende Aufsehen, an das sich sogleich eine Fülle von Kontroversen knüpfte. Von all dem Für und Wider interessiert die Musikwissenschaft nur das eine: darf Mein Leben als eine zuverlässige Quelle für die Biographie Wagner's angesehen werden?

Wagner sagt in der Vorrede, daß er die Ereignisse mit schlichter Wahrheit erzählt habe. Sein Sohn Siegfried hatte vor der Publikation öffentlich erklärt, daß von den Herausgebern an Bonfantini's Druck keinerlei Streichungen oder Änderungen vorgenommen worden seien. Nach diesen beiden Richtungen war also alles in bester Ordnung. Trotzdem kann sich der auch nur einigermaßen mit Wagner Vertraute beim Studium der Aufzeichnungen eines Unbehagens nicht erwehren; allen Versicherungen zum Trotz scheint der Boden, auf dem wir uns bewegen, nicht recht tragfähig zu sein. »Schmucklose Wahrhaftigkeit« ist uns versprochen worden — Dinge können subjektiv wahr, aber objektiv unwahr sein. Mit andern Worten: Wagner glaubte objektiv wahr zu sein, und tat, wenn auch nicht stets, so doch häufig genug, nichts anderes, als die Verhältnisse und Zusammenhänge von sich, von seinen Neigungen, Anschauungen, augenblicklichen Stimmungen aus darzustellen. Man denke an die Behandlung, die seine Beziehungen zu Meyerbeer erfahren, an die Züricher Zeit, an die Hornsteinepisode, das Verhältnis zu Mathilde Wesendonk und so vieles andere, um zu sehen, worauf ich hinziele. Es wird nicht nötig sein, ausdrücklich zu sagen, daß die Lauterkeit von Wagner's Überzeugung, die reine Wahrheit geschrieben zu haben, keinen Augenblick in Zweifel gezogen wird. Die Memoiren beweisen eben nur wieder die Richtigkeit des alten Wortes, daß niemand aus seiner Haut heraus kann. Der Wissenschaft ist mit solchen Berichten »vues à travers d'un tempéra. ment« natürlich nicht gedient. Sie will und kann nur eins wollen: objektive Wahrheit.

Bezüglich der Herausgabe haben die Verantwortlichen mitgeteilt, daß sie der Vorlage getreu gefolgt seien; da diese Vorlage nicht bekannt ist, muß man ihre Versicherung auf Treu und Glauben hinnehmen. Immerhin aber mahnt die Tatsache zur Vorsicht, daß die Erben des Meisters eine englische autorisierte Übersetzung in die Welt haben hinausgehen lassen, die alles andre eher, als gewissenhaft genannt zu werden verdient. Ein englischer Schriftsteller hat nach sorgfältiger Vergleichung über 800 kleinere, leider aber auch äußerst schwere Abweichungen vom Original feststellen können!

So bleibt dem Forscher als Resultat: Mein Leben ist bezeichnend für den Charakter seines Schöpfers wie wenige Autobiographien; es fesselt in jedem Wort, ist reich an inneren Aufschlüssen, besonders für die Jugendzeit seines Helden. Es ist im eminenten Sinn ein persönliches Buch — als Quelle sollte es nur mit größter Behutsamkeit benutzt werden. Bruno Hirzel.

Wieck, Marie. Aus dem Kreise Wieck-Schumann. Dresden u. Leipzig, E. Pierson, 1912. ℳ 4,—.

Das mitunter etwas allzu leger, aber warmherzig geschriebene Buch behandelt Leben und Persönlichkeit von Fr. Wieck, dem Ehepaar Schumann und der Verfasserin selbst. Der Gesamteindruck wäre entschieden günstiger, wenn das Neue, das es bringt, nicht unter einer übergroßen Masse von neu abgedruckten Briefen, Konzertberichten, Kritiken und anderem unwesentlichem Ballast verborgen wäre. Weniger wäre hier entschieden mehr gewesen. Eine bestimmte persönliche Auffassung tritt in dem Urteil der Verf. über ihren Vater Wieck zutage, dessen Charakterbild den gelungensten Teil der Schrift bildet. Sehr sympathisch berührt die Wärme, mit der Wieck's Charakter und Handlungsweise auch in der kritischen Zeit vor Schumann's Heirat in Schutz genommen wird. Bei derartigen schroffen Konflikten ist es eine billige Methode, sich prinzipiell immer auf die Seite des größeren Künstlers zu stellen, sie müssen vielmehr auch da, wo Entgleisungen stattfanden, allein aus den Charakteren heraus beurteilt werden. Daß Wieck nicht aus purer Hinterhältigkeit, sondern aus sachlichen und von seinem Standpunkt aus berechtigten Motiven gegen die Heirat war, bestätigt sich aus dem vorliegenden Buche, daß

freilich seine Kampfesart zugleich die weit weniger vornehme war, bleibt nach wie vor bestehen. Neues bringt fernerhin zum Teil auch die recht ausführliche Selbstbiographie der weitgereisten Verfasserin, wogegen über Schumann, von einzelnen Bemerkungen abgesehen (wie über seine Art zu dirigieren S. 30), im wesentlichen Bekanntes wiederholt wird. Daß in dem ganzen Buche das Interesse am rein Persönlichen durchaus vorherrscht, ist bei dem weiblichen Autor erklärlich, ebenso, daß die Urteile über Kunst und Künstler einen stark subjektiven Charakter tragen (vgl. über R. Strauß, S. 186). Wer indessen das Buch mit den genannten Vorbehalten liest, wird der Verfasserin für manche Anregung dankbar sein. Störend wirkt die große Anzahl von Druckfehlern, auch ein Register wäre sehr zu wünschen gewesen.

H. Abert.

Besprechung von Musikalien.

Altpolnische Tänze aus dem XVI. und XVII. Jahrundert. Für Klavier bearbeitet von Henryk Opienski. 4°, 11 S. Warschau, 1911. Verlag und Musikbeilage des »Kwartalnik muzyczny« (»Musik-Quartalschrift« [polnisch]).

Die obige Sammlung enthält 14 polnische Tänze aus den Lauten- und Orgel- (bzw. Klavier-)Tabulaturen von Ch. Loeffelholtz (1585), M. Waisselius (1591), A. Nörmiger (1598), G. B. Besardo (1603), L. Fuhrmann (1615), M. Vallet (1615), Gallot d'Angers (1725!) u. a. Die Klavierbearbeitung wurde den Absichten der Veröffentlichung gemäß zwar hie und da dem heutigen Musikempfinden angepaßt, im großen und ganzen aber ist sie getreu aus der Vorlage kopiert. Die Sammlung Opienski's ist ein dankenswerter Beitrag zu jenen altpolnischen Tänzen, die wir im 37. Bd. der D. d. T. i. Ö. und in Veröffentlichungen von Eitner, Böhme, Chilesotti, Norlind u. a. finden. A. Ch.

Bach, Wilh. Friedemann. Eingangschor aus der Kantate: Lasset uns ablegen die Werke der Finsternis (kompon. 1749). Klavierauszug von George B. Weston. New York, Breitkopf & Härtel.

Staden, Johann. Ausgewählte Werke. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. VIII. Jahrgang, 1. Band. Herausgegeben von Eugen Schmitz, Leipzig, Breitkopf & Härtel, ℳ 20,—.

Den zweiten Band der ausgewählten Werke Staden's hat der Herausgeber den kirchlichen Monodien, den weltlichen Liedern, den konzertierenden Gattungen und den Instrumentalkanzonen gewidmet. Die durchaus glücklich getroffene Auswahl, wie wir sie auch im ersten Band der Publikation sehen, erlaubt uns einen lückenlosen Begriff vom eklektischen, aber keineswegs unpersönlichen Stil des Meisters zu gewinnen. Staden ist darin anderen Meistern ähnlich, daß er, zu einer Durchgangsepoche gehörend, an den Traditionen älterer deutscher Meister hängt und doch den italienischen Einflüssen gern Gehör schenkt, vor allem in den Instrumentalsätzen. Auch in seinen deutschen Liedern, die sich oft der madrigalesken und Villanellen-Ausdrucksmitteln bedienen. Das sehen wir auch in der äußerst belebten Rhythmik, die zuweilen mit den Prosodiegesetzen nicht rechnet. Erfinderisch dagegen steht Staden auf einer respektablen Höhe, besonders in diesen Gesängen (auch Monodien), die im volkstümlichen Charakter gehalten sind. Die abwechslungsreiche Art seiner Satztechnik und die obigen guten Eigenschaften tragen viel dazu bei, daß Staden's Schaffen durchaus interessant ist. Dank dem nach Seite der Popularisierung erprobten Mittel des Klavierauszugs hört man jetzt Staden's Werke öfters, früher dagegen fast nie. Die editorische Seite der Publikation verdient volle Anerkennung.

A. Chybinski.

Trienter Codices III. Fünf Messen des XV. Jahrh. Mit 47 Reproduktionen. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Guido Adler. XIX. Jahrg. Erster Bd. 38. Bd. Wien, Artaria & Cie., 1912. ℳ 30,—.

Wiener Instrumentalmusik im XVIII. Jahrh. II. (Matthias Georg Monn, fünf Sinfonien u. zwei Konzerte, Joh. Christoph Mann, Divertimento). Bearbeitet von Wilhelm Fischer. Denkmäler d. T. i. Ö. Unter Leitung von Guido Adler. XIX. Jahrg. 2. Teil. 39. Bd. Wien, Artaria & Co., 1912. K 14,— = ℳ 12,—.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Ortsgruppen.

Prag.

Nach längerem Verkehr mit den zuständigen Behörden fand am 18. November vorigen Jahres die konstituierende Versammlung der deutschen Prager Ortsgruppe statt, die als zweite Österreichs ins Leben gerufen wurde. Der für zwei Jahre gewählte Vorstand setzt sich aus folgenden Mitgliedern zusammen: Vorsitzender: Univ.-Prof. Dr. Heinrich Rietsch, Stellvertreter: Rudolf Freiherr Procházka, Kassenwart: Prof. Dr. Josef Daninger, Schriftführer Paul Nettl, Beirat: Dr. Gerhard von Keußler. Die Zahl der Mitglieder beträgt gegenwärtig 75.

Da die Ministerialbewilligung betreffs des Anschlusses der Ortsgruppe an die I.M.G. als einen Verein mit dem Sitze im Ausland besonders erteilt werden mußte und das diesbezügliche Gesuch erst im Mai dieses Jahres erledigt wurde, so erklärt sich der verspätete Bericht über die Konstituierung der Ortsgruppe und das verspätete Debut derselben von selbst. Nachstehend der Bericht über die erste Veranstaltung, die am 7. Mai im Saale der Lehrkanzel für Musikwissenschaft an der deutschen Universität stattfand.

Nach der Begrüßungsrede durch den Vorsitzenden hielt Prof. Daninger einen Vortrag über das Thema: »Die Musikwissenschaft und ihre Entwicklung«. Er gab eine gründliche Darstellung der Geschichte unserer Disziplin, ausgehend von der Wandlung des Begriffes »Musik« — die, zuerst den mathematischen Wissenschaften einverleibt, später wieder als selbständige Kunst Objekt wissenschaftlicher Betätigung wurde. Es war interessant, Prof. Daninger über mittelalterliche Zahlensymbolik sprechen zu hören, die den Zusammenhang zwischen praktischer Betätigung und der Anschauung über die letzten Dinge herstellte. Im Anschluß an Guido Adler gab er dann eine Einteilung der Musikwissenschaft in ihre verschiedenen Einzeldisziplinen und machte bezüglich der wissenschaftlichen Arbeitsteilung selbständige Vorschläge. Mit einem Bericht über den Betrieb an den musikwissenschaftlichen Seminaren der Universitäten schloß der instruktive Vortrag, der von dem Auditorium mit lebhaftem Beifall entgegengenommen wurde.

Der zweite Teil des Programms war dem vorklassischen neuzeitlichen Liede gewidmet; er wurde in informativer Hinsicht von Prof. Rietsch bestritten, der ja auf dem Gebiete der Liedforschung besonders tätig ist. Er fixierte die Stellung der Heinrich Albert und Adam Krieger, betonte die Bedeutung von Sperontes' »Singender Muse an der Pleiße«, die bis zu den Anfängen Goethe'scher Lyrik den Geschmack beherrschte und würdigte die jüngst neu herausgegebene Ostracher Liederhandschrift. Neu und interessant war die Darlegung von Beziehungen zwischen der älteren Liedliteratur und der Instrumentalthematik der Klassiker. Den musikalischen Teil des Abend bestritten, von dem Referenten begleitet, die Damen Frau Lucie Boennecken, Frau Alma Swoboda und Herr Dr. Hans Winkelmann. Sie sangen Sololieder, Duette und Terzette von Albert, Krieger, aus Sperontes und dem Ostracher Liederbuche. Man weiß, daß die rhythmischen und metrischen Verrenkungen jener Übergangszeit den heutigen Sängern bedeutende Schwierigkeiten in den Weg stellen, daß die häufigen Querstandbildungen einer Zeit, die den Übergang von den Kirchentönen zur Dur-moll-Tonalität darstellt, beträchtliche Intonationsschwierigkeiten zur Folge haben. Aus dem fein abgerundeten Vortrag der Künstler konnte man dies freilich nicht bemerken. Man hatte mit gutem Bedacht die ersten Gesangskräfte gewählt (Frau Boennecken und Dr. Winkelmann sind Mitglieder der deutschen Landesbühne). Durch ihre liebenswürdige Bereitwilligkeit, mit der sie sich in den Dienst einer erst jüngst ausgegrabenen Kunst stellten, sind sie des Dankes der Ortsgruppe sicher. Sie haben an dem Erfolg des Debuts, der auch in der Presse den lebhaftesten Widerhall fand, stärksten Anteil.

Paul Nettl.

Wien.

Sonntag, den 17. März gab die Ortsgruppe ein Collegium musicum im kleinen Musikvereinssaale unter Leitung von Herrn Professor Dr. Eusebius Mandyczewski. Das Programm enthielt Kanons für Frauenchöre vom 16.—19. Jahrhundert. Es wurden aufgeführt von Guillaume Dufay: *Gloria* (zweistimmiger Kanon mit zwei Trompeten), Pierre de la Rue: *O salutaris hostia*, Palestrina: Vierstimmige Solmisationsübungen im Hexachord, Athanasius Kircher: Dreistimmiger Schulkanon aus der *Musurgia universalis* (1650), Antonio Caldara: Dreistimmige heitere Kanons, Padre Martini: *O quam suavis* (dreistimmige Motette mit Orgel), W. A. Mozart: 3 Kanons, Joseph Haydn: 2 Kanons, Beethoven: 2 Kanons. Als Zwischennummer spielte Herr Prof. Grümmer die *C*dur-Sonate von Händel für Viola da gamba und Cembalo.

Herr Prof. Mandyczewski leitete die Aufführung mit einem kurzen einführenden Vortrag ein, in dem er die Zuhörer über die Art der aufzuführenden Stücke orientierte. Einen außerordentlichen Eindruck machte das durch seine archaischen Harmonien seltsam klingende *Gloria* von Dufay. Erheiternd gesellten sich die lustigen Kanons von Caldara hinzu, besonders der folgende:

Saldo, Toni, Suso, presto
Via, no te dubitar
La caldara ha perso el sesto
Ne la puol piu cusinar.

Die Leistungen des Frauenchors von Frau Albine Mandyczewski, der die schwierigen Partien vollendet wiedergab, verdienst vollste Anerkennung.

Als zweite musikalische Veranstaltung schloß sich am 27. April ein Bach-Kantaten-Abend im Kleinen Musikvereinssale an. Es gelangten dabei zur Aufführung: »Christ lag in Todesbanden« und »Wachet, betet«. Die Aufführung leitete Herr Friedrich Schmiedl unter Mitwirkung von Frau Mina Lefler (Sopran), Frau Luisa Botstiber (Alt), Herr Wilhelm Linke (Tenor), Herr Dr. Schwarz (Baß), Herr Prof. Grümmer (Cello), Frl. Mathilde v. Kralik (Klavier) und des Chores von Frl. Mathilde v. Kralik. Die Kantate »Wachet, betet, seid bereit allezeit« wurde das erstemal in Wien aufgeführt, »Christ lag in Todesbanden« war nur vordem einmal unter Leitung von J. Brahms zu Gehör gebracht worden! Die Aufführung war auf das sorgsamste vorbereitet worden und erntete reichen Beifall.

Egon Wellesz.

Neue Mitglieder.

Professor Dr. **Silvestro Baglioni**, 92, Via Depretis, Rom.
Graf **T. Bielke**, Rittmeister im Königl. Leibdragoner-Regiment, Stockholm, Karlavågen 43.
Gust. B. Lundgren, Stockholm, Brenkebergstorg. 12.
Erich H. Müller, Dresden, Wasastr. 14. (Leipziger Adresse: Hardenbergstr. 22.)
Alfred Schmidt, Seminarlehrer, Frankenberg i. Sa.
Einar Sundström, cand. phil., Stockholm, Sibyllegatan 35.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Dr. **Karl Anton**, Halle a. S., jetzt: Worms a. Rh.
Richard Keys Biggs, Detroit, jetzt: 4108, Enclid Ave., Cleveland, Ohio.
J. C. Hol, Bamberg, jetzt: Turin (Tesoriero), Via Salbertrand No. 1, 1° piano.
Ed. J. Dent, Cambridge (Großbr.), jetzt: Panton Street 75.
Walter Kühn, Stralsund, jetzt: Gesanglehrer am Reform-Realgymnasium zu Berlin-Tempelhof, Albrechtstr. 14.
Albert W. Platte, Detroit, jetzt: 537 Millard St., Saginaw (Mich.).
Miß **Mary P. Webster**, Cambridge, jetzt: »The Louisburg«, 18 Centre Sreet, Cambridge, Mass.

Ausgegeben Mitte Juni 1912.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 10/11. Dreizehnter Jahrgang. **1912.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei; für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Notes sur la vie musicale en Belgique.

Nous nous proposons de résumer brièvement, dans les lignes qui suivent, les principaux aspects de l'activité musicale en Belgique, telle qu'elle se manifeste dans les conditions actuelles. Notre esquisse[1]), bien que sommaire, fournira quelques points de repère à ceux de nos collègues étrangers qui, à un titre quelconque, seraient amenés à prendre contact avec notre monde musical. Elle sera divisée en trois parties; dans les deux premières nous exposerons l'organisation de notre enseignement musical et nous ferons le relevé de nos principales institutions de concert; dans la troisième nous essayerons de dégager les principaux caractères de cette activité.

I. L'Enseignement musical public.

L'enseignement musical en Belgique diffère profondément de ce qu'il est en Allemagne, en ce sens que, comme en France (pays auquel nous avons emprunté la plus grande partie de notre organisation sociale), il repose presque entièrement sur les pouvoirs publics, représentés en l'espèce par l'État, la Province et la Commune[2]). L'enseignement est donc «officiel», d'où des conséquences diverses. D'une part, la stabilité des établissements se trouve assurée; l'enseignement est entouré de certaines garanties; il est indépendant des mille circonstances qui rendent précaire l'existence des instituts privés. Mais il subit aussi les inconvénients de «l'étatisme». Il est vrai que chez nous les directeurs de conservatoire ne sont pas soumis à réélection — mesure singulière dans laquelle Gevaert voyait, avec raison, un obstacle à la con-

1) Suggérée par M. le Dr Alf. Heuß, rédacteur du *Bulletin*. Nous adressons ici nos remerciements aux nombreuses personnes qui ont bien voulu nous aider dans notre enquête.

2) En dehors des affaires, l'initiative privée ne brille pas chez nous par une très grande énergie. Le Belge est assez «étatiste» et il ne manque pas de gens, dans notre pays, qui n'imaginent pas la possibilité de faire quoi que ce soit sans l'intervention du ministre et de l'échevin compétents. Exemple: il n'existe pas, à Bruxelles, de salle de concert; depuis cinquante ans on la réclame; la construire serait une excellente affaire; — mais les pouvoirs publics font la sourde oreille, et personne ne bouge.

tinuité du développement dans un sens déterminé. Rien non plus n'est à craindre pour eux d'un organisme central personnifié dans des fonctionnaires éclairés et intègres, incapables de mesquineries. Il en est de même pour les écoles de musique des grandes communes. Mais on devine ce qui doit se passer dans les petites communes de province, où le directeur d'une école de musique, simple fonctionnaire tenant son mandat du conseil communal, se trouve soumis au jeu de bascule de la politique locale, subordonné à l'incompétence toute-puissante d'un satrape de village [1]).

Une autre conséquence est la suivante. L'enseignement public étant naturellement gratuit, facilité en outre par des bourses d'études et fondations diverses, il en résulte l'élimination presque complète des conservatoires, écoles et instituts privés, qui chez nous sont en nombre infime et ne font que végéter. L'enseignement se partage donc presque entièrement entre les pouvoirs publics et les professeurs isolés, dont nous reparlerons.

Ceci dit, nos établissements d'éducation musicale peuvent se ranger en deux catégories: les conservatoires *royaux* et les écoles de musique, — que ces dernières soient appelées «écoles», «académies» ou «conservatoires» tout court. Les écoles de musique se distinguent essentiellement des conservatoires royaux en ce que ceux-ci sont des établissements de l'Etat, subsidiés par les autres pouvoirs, tandis que ceux-là appartiennent aux communes et sont simplement subventionnés par l'Etat. Ainsi, le budget du Conservatoire de Bruxelles, qui se monte à 180.000 f^{s}, se répartit comme suit: Etat 145.000 f^{s}; province de Brabant 10.000 f^{s}; ville de Bruxelles 25.000 f^{s} [2]); mais le budget de l'école de musique de Louvain: 28.000 f^{s}, se solde à raison de 15.000 f^{s} pour la Ville, 7.000 pour la Province et 6.000 f^{s} seulement pour l'Etat.

Les conservatoires royaux sont au nombre de quatre et sont situés à Bruxelles, Liége, Gand et Anvers. Ce sont des établissements très importants, disposant, comme on vient de le voir, de ressources assez considérables et, malgré les obstacles mis à l'envahissement, parfois surpeuplés [3]).

Le directeur est nommé par le gouvernement; la commission de surveillance se compose de représentants des trois pouvoirs intéressés, Etat, Province, Commune. L'enseignement est entièrement gratuit pour les nationaux, les étrangers acquittent un minerval qui s'élève à Bruxelles à 300 f^{s}.

Le Conservatoire de Bruxelles, fondé en 1832, dirigé successivement par François Fétis (1832—1871) [4]), Gevaert (1871—1908) et depuis par M. Edg. Tinel, compte actuellement 437 élèves, dont 78 étrangers. Le corps

---

1) Voir à ce propos l'excellent article de M. J. Mayan dans le S.I.M. du 15. Mai 1911 sur les Conservatoires de province, en France, où cette situation est parfaitement mise en lumière.

2) Il est à noter que les faubourgs qui entourent Bruxelles et sont quatre fois plus peuplés, qui vivent de la même vie et participent à tous les avantages de la capitale, ne participent aucunement à ses dépenses spéciales; c'est une conséquence curieuse de ce que nous appelons fièrement l'«autonomie communale».

3) On ne perdra pas de vue, dans tout ceci, que la Belgique est un tout petit pays. Le budget annuel ne dépasse pas le milliard, le territoire compte (31 X^{bre} 1911) 7.490.411 hab., la capitale, avec ses faubourgs, 700.000.

4) Fétis fut le véritable organisateur de l'enseignement musical en Belgique; il est juste de mentionner ici la part que les musiciens allemands prirent à son développement. Tel est le cas du pianiste Brassin, du contrepointiste Kufferath, du corniste Merck, professeurs au Conservatoire de Bruxelles, comme de Valentin Bender, le premier organisateur de nos musiques militaires.

professoral, qui réunit les personnalités les plus éminentes de notre monde musical, comprend 77 personnes (46 professeurs, 13 chargés de cours, 18 moniteurs et monitrices). Au point de vue des appointements, le corps professoral est réparti en trois catégories, dont les membres touchent respectivement de 3.000 à 4.000, de 2.000 à 3.000 et de 1.500 à 2.000 f^{s}. L'enseignement embrasse toutes les branches de l'art musical, du solfège élémentaire à la composition, la technique instrumentale et vocale, l'art lyrique. Certains cours, comme ceux de violon, sont mixtes, mais en général les sexes sont séparés. Les cours ont lieu trois fois par semaine et les conditions sont assez sévères. A chaque branche principale se rattachent plusieurs cours parallèles obligatoires, solfège, lecture à vue, classe d'ensemble instrumental ou vocal; un élève ne peut concourir en public sans avoir obtenu un prix dans la classe supérieure de solfège. Les études durent d'habitude et au minimum trois années, pendant lesquelles l'élève est soumis à un entraînement incessant. A la fin de la première il concourt à huis-clos, les deux années suivantes en public, successivement pour un second et un premier prix. Celui-ci consiste en un diplôme, mais, dans de nombreuses classes, des fondations particulières permettent de conférer aux lauréats des prix en argent, bijoux et partitions. Les lauréats peuvent encore se présenter à des épreuves facultatives spéciales pour l'obtention des diplômes dits de «virtuosité» et de «capacité», dont les conditions sont particulièrement rigoureuses [1]).

Au Conservatoire de Bruxelles sont annexés une bibliothèque (bibliothécaire M. Alf. Wotquenne) comprenant 12.000 ouvrages, plus une collection de 6.000 livrets d'opéras, et un musée instrumental (fondateur et conservateur M. V. Mahillon) contenant près de 3.000 pièces.

Si le Conservatoire de Bruxelles est le plus important, celui de Liége, fondé en 1826 par Guillaume I, roi des Pays-Bas, est le plus ancien. Ses directeurs furent successivement Daussoigne-Méhul (neveu de l'auteur de *Joseph*, 1827—1862), Etienne Soubre (1862—1872) et Théodore Radoux (1872—1911), à la succession duquel a été nommé récemment M. Sylvain Dupuis. L'institution compte aujourd'hui 63 professeurs et 720 élèves.

Le Conservatoire de Gand est une ancienne école de musique érigée en Conservatoire en 1879. Son premier directeur fut Adolphe Samuel (1871—1898), auquel a succédé M. Emile Mathieu. 50 professeurs, 658 élèves. La ville de Gand occupe au point de vue des langues une situation particulière; située en plein pays flamand, la culture française y est néanmoins importante et elle gagne chaque jour du terrain. Aussi, au conservatoire, l'enseignement en commun est-il donné alternativement en flamand et en français, l'enseignement individuel dans l'une ou l'autre langue, suivant l'éducation de l'élève et le vœu des parents.

Le Conservatoire d'Anvers, lui, est exclusivement flamand, l'emploi de la langue française y est interdit. Le *Koninklijk vlaamsch Conservatorium* est une création du maître et leader flamand Peter Benoit, qui fonda en 1867 l'Ecole de musique flamande, dont il obtint en 1898 la reconnaissance par l'Etat; à la mort de Benoit (1901), l'établissement fut confié à son disciple

1) Epreuves pour l'obtention du diplôme de capacité (piano): a) exécution d'une œuvre déterminée avec accompagnement de quatuor; b) exécution, par cœur, de morceaux choisis par le jury dans une liste de 12 grandes œuvres; c) lecture à vue; d) transposition à vue; e) réalisation d'un accompagnement chiffré; f) lecture à vue d'après la partition d'orchestre; g) improvisation sur un thème donné.

Jan Blockx. Des quatre conservatoires, celui-ci est le plus peuplé. On y compte actuellement 902 élèves[1]) dont, chose curieuse, le plus grand nombre du sexe féminin.

Après les conservatoires royaux viennent en première ligne les conservatoires non royaux (institutions communales) de Bruges et de Mons. Le premier (directeur M. K. Mestdagh) est exclusivement flamand et compte 661 élèves, le second (dir. M. van den Eeden) 409. Puis viennent les académies et les écoles de musique, qui sont les pépinières des conservatoires. Elles sont répandues sur toute la surface du pays et leur importance varie avec celle de la localité elle-même. Ainsi, celle de Louvain (dir. M. L. Dubois) compte 385 élèves qui suivent 40 cours, l'Académie de musique de Tournai (M. N. Daneau) 520, celles d'Ostende 342, de Charleroi 384. L'agglomération bruxelloise compte, outre le Conservatoire, cinq écoles de musique, dont la principale, celle de St Josse et Schaerbeck (M. J. Rasse) compte près de 700 élèves.

Le subside gouvernemental se règle également d'après l'importance des localités qui, à cet effet, sont divisées en 4 catégories: 1) chefs-lieux d'arrondissement (plus les chefs-lieux de province Mons, Hasselt, Namur et Arlon); 2) les petites villes autres que les chefs-lieux; 3) les chefs-lieux de canton et gros bourgs; 4) les villages. Dans les écoles de la première catégorie, l'Etat exige deux cours de solfège d'au moins six heures par semaine, un cours de chant d'ensemble, un de piano (au moins six heures), quatre d'instruments à archet et au moins quatre autres cours, quatre examens publics annuels, un local particulier pour l'école, une bibliothèque, etc.; pour les écoles de village, il suffit d'un cours de solfège deux fois par semaine et un de chant d'ensemble, donnés dans un local quelconque. L'Etat se réserve le droit d'inspection, le contrôle des programmes, des budgets, etc., mais c'est la commune qui nomme le directeur, sur la proposition d'une commission administrative. Les enfants sont admis dans les écoles de musique à partir de l'âge de sept ans, mais ils doivent encore, jusqu'à l'âge de quatorze ans, fréquenter une autre école pour y compléter leur éducation. Il existe en ce moment en Belgique 71 écoles de musique d'une certaine importance, ainsi réparties par provinces: Brabant, 13 écoles; Anvers, 3; Flandre occidentale, 12; Flandre or^{le}, 15; Hainaut, 20; Namur, 3; Limbourg, 2; Luxembourg, 1; Liége, 2.

Parmi les établissement non officiels, il faut citer l'Institut Lemmens, école interdiocésaine de musique religieuse sise à Malines et placée directement sous l'autorité épiscopale. On y enseigne la théorie musicale, le chant grégorien, le piano, l'orgue, etc., plus la religion, la liturgie et le latin. Précédemment dirigée par M. Tinel, elle l'est actuellement par M. Aloys Desmet; 70 élèves.

L'enseignement officiel de la musique ressortit au ministère des Sciences et des Arts, direction des Beaux-Arts. Il est très sérieusement surveillé. Il y a deux inspecteurs des conservatoires et écoles de musique, un pour la partie flamande, l'autre pour la partie wallonne du pays, un conseil de perfectionnement de l'enseignement musical. L'enseignement de la musique dans les écoles (du degré moyen seulement) est également surveillé. Enfin, l'Etat

1) Ce chiffre est considérable pour une population totale de 300.000 âmes, mais il ne faut pas perdre de vue qu'il comprend des élèves venus de tous les points du Nord et du Nord-Est de la Belgique.

organise tous les deux ans le concours musical du prix de Rome, précédé d'une épreuve éliminatoire de fugue et comportant la composition, en loge, d'une cantate sur un poème imposé. Le concours de Rome, souvent critiqué, offre les inconvénients inhérents à tous les concours: l'unité de temps, qui trouve les concurrents dans des dispositions variées, celle du sujet imposé, qui convient à l'un et non à l'autre. Mais on ne saurait nier que le prix de 4.000 f[s] attribué au vainqueur, l'exécution de son œuvre en séance publique, solennelle, de l'Académie, ne constituent pour un musicien sérieux un «lancement» favorable. Comme en France, le lauréat soit faire un séjour dans un pays étranger, rédiger un rapport sur son voyage, etc.

II. Pratique musicale.

Concerts et théâtres; les sociétés; les professionnels.

Bruxelles. — a) *Concerts.* Les principales institutions *régulières* de concert sont les suivantes: *Concerts du Conservatoire,* dirigés par le directeur de l'établissement (quatre concerts annuels, précédés chacun de deux répétitions générales publiques)[1]), — *Concerts populaires* de musique classique (4) et *Concerts Ysaye* (environ 6 concerts), plus particulièrement consacrés à la musique symphonique et à la virtuosité instrumentale (nous verrons pourquoi les concerts avec chœur sont plutôt rares). — *Société J.-S. Bach* (chœurs et orchestre, 2 concerts, directeur M. A. Zimmer). — *Deutscher Gesangverein* (dir. M. F. Welcker, chœurs, éventuellement avec orchestre, 2 concerts). — *Quatuor Zimmer, Cercle piano et archets, Société des compositeurs belges* (chant, piano, musique de chambre), S. I. M., section belge (chacun 3 à 4 séances). Les *Concerts Durant* (symphonie) paraissent avoir cessé d'exister, et c'est regrettable. A cela s'ajoutent, naturellement, un bon nombre de concerts et récitals donnés par des artistes belges ou étrangers, surtout allemands et français, ainsi que les concerts organisés pour ses membres par l'importante société le *Cercle artistique et littéraire.* En moyenne, on compte, en saison, de trois à cinq concerts par semaine[2]). b) *Théâtres.* Le Théâtre de la Monnaie (dir. MM. M. Kufferath et G. Guidé) appartient à la Ville, qui en concède l'exploitation. On donne l'opéra et l'opéra-comique[3]), tandis que l'opérette, en ce moment assez délaissée, apparaît de temps à autre sur une des scènes secondaires deBruxelles, théâtres Molière, des Galeries, de l'Olympia.

Anvers. — a) *Concerts: Nouveaux Concerts* (dir. M. Mortelmans); 5 séances symphoniques annuelles, dont généralement deux dirigées par des chefs étrangers, la dernière donnée toute entière avec un orchestre étranger, et 4 ou 5 concerts de musique de chambre par des groupes spécialement engagés. — *Concerts populaires* (symphonie, dir. M. Willems, 4 séances). — *Concerts de musique sacrée* (soli, chœurs d'amateur et orchestre, musique classique et moderne, dir. M. L. Ontrop, 2 séances). — *Concerts classiques* (symphonie, dir. M. L. de

1) Le répertoire des concerts du Conservatoire forme un département spécial de la bibliothèque et comprenait, à la mort de Gevaert, 800 partitions, avec les parties correspondantes, le tout manuscrit.

2) En été, un orchestre symphonique, composé en majeure partie de musiciens de la Monnaie, donnent tous les soirs un concert au Waux-Hall du Parc de Bruxelles, mais ces séances, données en plein air et soumises aux caprices du temps, restent précaires.

3) 40 ouvrages, dont trois nouveautés et cinq créations, ont été représentés durant la dernière saison.

Vocht, 3 séances). — Concerts symphoniques hebdomadaires à la société de Zoologie, dir. M. Keurvels. — *Benoitsfonds* (dir. M. Keurvels), une séance annuelle consacrée à l'exécution d'une des grandes œuvres de Peter Benoit. — *Vlaamsch Kwartet* et *Kwartet Kapel*, respectivement 3 à 4 séances de musique de chambre. Nombreux récitals. b) *Théâtres*. Deux théâtres, le Lyrique français et le Lyrique flamand. Opéra et opéra-comique; répertoire semblable, avec une prédominance, pour le dernier, d'ouvrages flamands locaux et de traductions de l'allemand. — Music-halls, etc.

Liége. — a) *Concerts*: *Conservatoire*, deux concerts. — *Concerts symphoniques* (dir. M. J. Debefve) deux séries d'audition: 3 concerts symphoniques avec solistes étrangers, 2 festivals symphoniques populaires. — La *Société Bach* (dir. M. le Dr Dwelshauvers), qui prépare pour la prochaine saison 3 concerts (symphonie, cantate, musique d'orgue). — *Cercle musical d'amateurs* (cordes, dir. M. J. Robert), 4 séances. — *Heures de musique* de l'*Œuvre des artistes* (Salon de peinture), séances de l'*Association des Beaux-Arts*, de l'*Ecole libre de musique*, de l'*Académie de musique*, *Heures de musique* du «*Journal de Liége*» (musique de chambre et chant). — Concerts du *Jardin d'acclimatation* (dir. M. L. Charlier). — Concerts *Dumont-Lamarche*, 4 à 5 séances annuelles, publiques et gratuites, données dans la salle du Conservatoire en vertu d'une fondation du philantrope Dumont-Lamarche. Groupes de musique de chambre: cercle *Piano et Archets* (concerts historiques), *concerts Jaspar* (MM. Jaspar et Zimmer, sonates pour violon et piano), *quatuor Charlier*, cercle *Ad artem* (en moyenne 2 à 3 séances par an). — b) *Théâtres*: Théâtre royal (opéra, opéra-comique, opérette, 4 représentations par semaine); Gymnase (opérette); théâtres de drame, comédie, revue, etc.

Gand. — a) *Concerts*: Au Conservatoire, 3 concerts symphoniques ou avec chœurs, un de musique de chambre et un d'orgue. — *Concerts d'hiver* (dir. M. Brahy, 4 concerts symphoniques). — *A capella gantois* (dir. M. Hullebroeck, 2 concerts, dont un d'oratorio et un de musique ancienne *a capella*). — En été, concerts symphoniques du Waux-Hall (dir. MM. Roels et Lefébure, 4 par semaine). b) *Théâtres*: Grand-théâtre, opéra, opéra-comique et opérette, *en français*; un théâtre dramatique flamand, qui jadis jouait aussi le drame lyrique flamand, ne joue plus que l'opérette, principalement des traductions d'opérettes viennoises.

Bruges. — Au Conservatoire, 4 concerts, plus un populaire à prix réduits, 2 séances de musique de chambre par le *Quintette brugeois*; 20 représentations théâtrales françaises et 20 flamandes données par la troupe de Gand.

Namur. — Concerts J. Delvaux (symphonie, 4 par an); en été, concerts quotidiens par la Symphonie communale (dir. M. A. Laurent).

Louvain. — Deux concerts à l'Ecole de musique; plusieurs séances, avec de bons solistes, organisées par la *Table ronde*, académie musicale; quelques représentations théâtrales par des troupes de passage.

Tournai. — Trois concerts à l'Académie de musique; 3 concerts d'oratorio donnés par la *Société de musique* (dir. M. de Loose; chorale d'amateurs, l'orchestre et les solistes sont engagés du dehors); au théâtre, 3 représentations par semaine, opéra et opérette.

Charleroi. — Orchestre symphonique de l'Académie de musique (dir. M. Ad. Biarent), 2 concerts; *Décem musical* (cordes et bois, même direction), 4 séances de musique de chambre. — Théâtre où alternent drames, comédies et opéras, ceux-ci donnés avec un orchestre réduit.

Mons. — En été, concerts hebdomadaires donnés par une symphonie composée d'amateurs (dir. M. Ant. Nève). — Théâtre, 3 représentations par semaine.

Ostende. — La saison estivale offre, au point de vue artistique, une grande importance. Durant trois à quatre mois, un orchestre de 125 musiciens donne au Kursaal des concerts quotidiens (dir. M. Rinskopf), avec des solistes de premier ordre. Il y a un théâtre d'opéra et un «festival permanent» de sociétés musicales, qui réunit parfois près de deux cents sociétés participantes. — D'autres villes d'eaux, comme Blankenberghe, font de même, toutes proportions gardées. — A Spa, par contre, la vie artistique a perdu son ancienne animation par suite de la décadence de cette station balnéaire, très atteinte par la suppression des jeux publics.

Au sujet de l'activité musicale en province, il importe de remarquer qu'en Belgique comme en France, celle-ci souffre de la centralisation, qui paralyse toutes les manifestations de la vie provinciale. Il est certains villes dans lesquelles, comparativement à ce qui se réalise dans des villes allemandes de bien moindre importance, le mouvement musical est nul.

* * *

Un élément important dans la pratique musicale publique en Belgique consiste dans les sociétés de musique. A son antipathie instinctive envers l'autorité, le Belge allie, par une contradiction singulière, le goût le plus vif de l'association. Les sociétés de secours mutuel, de philantropie, de sport et d'agrément pullulent dans le pays et, parmi les dernières, les associations musicales ne sont pas les moins nombreuses. Bruxelles en compte actuellement[1]) 205, dont 82 sociétés chorales, 65 fanfares, 50 harmonies et 8 symphonies. Dans les campagnes, les fanfares sont les plus nombreuses; presque pas un village qui n'ait la sienne; dans les villes, ce sont les chorales pour voix d'hommes et les harmonies; les symphonies et les chœurs mixtes sont rares. Presque toutes ces sociétés se recrutent dans le peuple, parmi les paysans, les ouvriers, les artisans en chambre; les sociétés bourgeoises sont en minorité. Nous reviendrons sur la valeur artistique de ces associations. Il suffise de constater ici que la musique n'est pas toujours leur seul but, bon nombre d'entre elles servent des desseins politiques. Aux autres, un stimulant est nécessaire, et la plupart ne s'exercent qu'en vue des concours.

Les musiciens professionnels sont en assez grand nombre en Belgique. Bruxelles en compte environ 1.250. Dans les grandes villes, ils forment des syndicats qui donnent parfois du fil à retordre aux directeurs et impresarii, d'autant plus que le bas prix des places, dans nos théâtres et concerts, oppose un obstacle sérieux au relèvement des salaires[2]). Mais aussi, comme dans les pays voisins, le prolétariat musical est considérable. Si un bon joueur d'instrument à vent est à peu près sûr de trouver un emploi rémunérateur, il n'en est pas de même des virtuoses de l'archet et du clavier, ainsi que des chanteurs. Plus d'un lauréat diplômé de conservatoire s'estime heureux de trouver un emploi dans une brasserie ou un petit théâtre; dans

1) D'après le *Guide* publié au début de l'année par le journal le *Diapason*.

2) Tout récemment, la Ville de Bruxelles a autorisé la majoration du prix de quelques places au Théâtre de la Monnaie, pour permettre d'améliorer les appointements du personnel. Néamnoins, le prix des places dans ce théâtre reste encore bien inférieur à celui en usage dans les grands villes de l'étranger.

la pédagogie musicale, à côté des maîtres notoires qui atteignent une situation brillante, les professeurs faméliques, à dix sous la leçon, sont légion, et il ne manque pas d'artistes excellents, applaudis dans les concerts, qui, sans trop l'avouer, acceptent avec empressement des leçons à trois et quatre francs. Il est clair qu'on «fait» trop de musiciens en Belgique. La sélection s'impose. Il serait utile notamment de mettre quelque obstacle à l'envahissement des conservatoires, qui tous les ans jettent sur le pavé des quantités de lauréats dont bon nombre vont grossir l'armée lamentable des déclassés et des ratés.

III. Amateurs et professionnels; goût, capacité, culture; musicologues belges.

S'il fallait résumer d'un mot les aptitudes et les dispositions des Belges en général pour la musique, on pourrait dire que, professionnels autant qu'amateurs, ils unissent au minimum de culture le maximum de dons naturels. Nous reviendrons sur les professionnels. En ce qui concerne le public, constatons simplement que la médiocrité de son information dans les choses musicales correspond au niveau général de sa culture. En dehors de ses journaux, le bourgeois belge du type moyen lit peu, la bibliothèque est dans son intérieur un meuble rare ou de petites dimensions. Si en Allemagne on pratique parfois le fétichisme de l'intellectualité, en Belgique, hélas! le travailleur intellectuel ne rencontre chez le bourgeois qu'une défiance secrète, même une certaine antipathie, tout au moins une souveraine indifférence. Depuis quelques années cependant, un certain revirement se manifeste et, au point de vue musical, une enquête sérieuse nous a permis de nous rendre compte que, depuis peu, on achète assez bien de livres sur la musique, — ce qui, naguère, était un événement. Mais tout cela n'est encore qu'un commencement, et l'emphase même avec laquelle les feuilles célèbrent, comme quelque chose de surprenant et d'inaccoutumé, l'activité croissante de notre vie intellectuelle, est à cet égard assez caractéristique.

Il faut aussi, en ce qui concerne la musique, tenir compte de la mentalité du public latin. Pour ce public, la musique reste et restera avant tout un art *d'agrément*, — ce mot étant pris dans son sens le plus élevé. La musique n'est à aucun degré, pour lui, *eine Bildungssache*, ce n'est pas la μουσική (éducation de l'âme), mais un délassement, un plaisir délicat; s'il ne se sent vibrer, il se soucie peu de s'instruire. C'est ce que Gevaert exprimait fort bien en disant, pour motiver son peu de goût des programmes historiques: «Le public vient au concert pour sentir et s'amuser; s'il n'est pas ému et s'il ne s'amuse pas, il s'ennuie, voilà tout». De là, le peu d'extension pris jusqu'ici chez nous par le mouvement de la «renaissance musicale»; les concerts de musique ancienne, qui supposent d'une part une certaine culture, de l'autre un effort vers le passé, une audition autant intellectuelle que sentimentale, commencent à peine à s'acclimater chez nous.

Mais ce public est en même temps d'une finesse de goût singulière et d'une sensibilité de perception qui a surpris de grands artistes étrangers. Le Belge est non seulement musicien, mais aussi artiste (l'un n'implique pas nécessairement l'autre). Nous avons souvent été frappé, à ce sujet, du goût instinctif propre à des êtres d'ailleurs parfaitement incultes, comme par l'allure qui relève même les performances médiocres d'une harmonie de village. Les prédilections, pour être purement instinctives, n'en sont que plus nette-

ment tranchées. Des gens aiment la mauvaise musique, d'autres la bonne, mais celle-ci n'est pas prostituée à celle-là, les genres demeurent séparés; nous ignorons le *quodlibet* associant à des mélodies augustes un texte burlesque; et l'amateur faisant relier ensemble des valses de Lehar et des fragments de Wagner est une espèce inconnue chez nous. Au point de vue de l'appréciation de l'œuvre d'art, et en vertu même de son ignorance, ce public, hormis quelques snobs, arrive au concert libre d'idées toutes faites, d'admirations héréditaires et de jugements de principe; son appréciation primesautière, naïve, parfois irrévérencieuse, est souvent d'une vérité frappante. Le goût, très ouvert, très éclectique, se signale toutefois par un modernisme raffiné. On aime ici Wagner, Strauß, la jeune école française, ainsi que la saveur épicée des écoles nationales, la jeune école russe notamment. Particulièrement caractéristique est l'aversion déclarée pour la musique de bon style, sincèrement pensée et savamment écrite, mais sans originalité vraie; Richter lui-même, si grand que fût son crédit, n'a pu imposer la *Pathétique* de Tschaïkowsky; l'originalité, frisât-elle même l'excentricité, est le desideratum le plus impérieux du goût[1]).

L'attitude des auditeurs vis-à-vis de l'œuvre d'art et de l'artiste diffère suivant les localités. A Liége, le public rappelle un peu le public français, à Anvers, le public allemand, tandis que celui de Bruxelles participe des deux. Fort susceptible d'enthousiasme, il est aussi très méfiant; la réclame lui est particulièrement antipathique, et les virtuoses étrangers qui se figurent, en l'accablant de prospectus bourrés de «critiques», forcer sa confiance, se bercent de dangereuses illusions.

Pour en finir avec le répertoire des concerts, remarquons encore que les œuvres avec chœur y tiennent peu de place; la presque totalité des concerts sont symphoniques, ce qui laisse dans l'éducation du public les plus regrettables lacunes. La raison en est au très petit nombre, chez nous, des chorales mixtes d'amateurs; il faut alors recourir à des professionnels qui, eux-mêmes peu nombreux, se font payer en conséquence[2]).

Ce qu'il faudrait, ici, ce serait canaliser l'activité de ces chorales d'hommes qui couvrent tout le pays, les orienter vers des fins artistiques, y introduire les voix féminines, en faire, en un mot, des forces auxquelles on pourrait faire appel dans certaines circonstances. J'ai déjà loué le caractère artistique atteint par ces sociétés dans leurs exécutions; mais le répertoire est naturellement médiocre. Il ne s'agit pas de *liedertafelei*, mais de ces compositions prétentieuses, grandiloquentes, dépourvues de goût et de style, par contre hérissées de toutes les difficultés propres à faire briller la virtuosité chorale de ces artisans, de ces ouvriers qui, des semaines durant, ont eu le courage, la journée finie, de venir s'exercer là-dessus, à seule fin d'emporter dans un concours une médaille. Encore, ne sommes-nous plus aux temps héroïques

1) Ceci s'observe particulièrement dans le public wallon, dans lequel nous comptons celui de Bruxelles, ville à la population mixte, mais où domine la culture française.

2) La musique d'église, elle, est généralement médiocre, comme exécution et particulièrement comme programme. Depuis quelques années, de grands efforts sont faits pour son relèvement, et nous tenons à nommer ici un des artisans les plus opiniâtres et les plus qualifiés de cette rénovation, M. H. Carpay, fondateur, à l'église St Boniface à Bruxelles, d'une maîtrise conçue sur le modèle de l'ancienne maîtrise de St Gervais à Paris, et où les œuvres de Palestrina, Lassus, de Près et des autres grands Néerlandais revivent dans des exécutions impeccables.

de ces sociétés, où les grands concours, qui attiraient des milliers de participants, mettaient toute une ville sens dessus-dessous, excitaient une émulation qui allait jusqu'aux rivalités les plus passionnées, de telle sorte que les membres du jury, leur sentence rendue, filaient sans gloire, à l'anglaise, pour éviter d'être jetés dans la Meuse par des concurrents trompés dans leurs espérances! . . . L'engouement insensé pour les sports d'une part, de l'autre l'acuité grandissante des luttes politiques divisant les populations, ont fortement ralenti cet élan qui, néanmoins, reste encore considérable et digne d'être utilisé.

Le théâtre bénéficie en Belgique d'une vive popularité. Il en est de même des grands concerts. Mais il faut compter sur l'extrême versatilité de ce public; les institutions les plus anciennes et les plus considérées sont exposées à ses caprices, une campagne triomphante peut être suivie d'une saison désastreuse. Quant aux petites auditions, c'est généralement tout au plus si l'on y fait ses frais . . . Concerts et théâtres souffrent naturellement beaucoup, comme ailleurs, de la multiplication des cinémas, qui rien qu'à Bruxelles sont plus de 250.

La pratique musicale privée est ce qu'elle est à peu près partout. Elle se distingue de la *Hausmusik* allemande par la culture beaucoup plus restreinte de la musique de chambre, les associations de ce genre étant en très petit nombre chez nous, et par l'absence presque totale des instruments non classiques, comme l'harmonium, qui n'a jamais pu s'introduire dans nos mœurs; le piano et le chant se partagent la grande majorité des amateurs. Ce goût a sa répercussion directe sur la composition et l'édition musicales en Belgique, les éditeurs reculant devant les frais considérables qu'entraînent la gravure d'une sonate ou d'un trio, et les compositeurs s'abstenant d'écrire ces ouvrages qui leur restent pour compte.

En fait de journaux musicaux, nous possédons le *Guide musical*, revue hebdomadaire dirigée par M. M. Kufferath et qui en est à sa 48e année d'existence, et le *Diapason*, organe des sociétés de musique.

* * *

Si des amateurs nous passons aux professionnels, nous constaterons les mêmes caractéristiques: dons naturels précieux alliés à l'absence de culture, les deux étant poussées jusqu'aux extrêmes limites. Nous ne parlerons pas ici des compositeurs, d'une intellectualité naturellement supérieure, — et encore: si quelques-uns d'entre eux comptent parmi les esprits les plus cultivés de ce pays, d'autres, occupant cependant des situations en vue, sont de la plus resplendissante ignorance. Ce qui nous intéresse ici, c'est l'interprète, le virtuose et particulièrement le musicien d'orchestre, qui représente la grande majorité des professionnels, le «musicien» au sens vulgaire et général du mot.

Or, nos virtuoses, nos chanteurs, ne le cèdent en talent, — leurs succès l'attestent, — à ceux d'aucun autre pays, et il en est de même de nos instrumentistes d'orchestre; faut-il, pour ne citer qu'un détail, rappeler l'importance de l'école belge du violon? Mais rien, d'autre part, n'égale l'ignorance du musicien belge pour tout ce qui dépasse la pratique immédiate de son art. Il serait facile de donner des témoignages de cette situation qui, pour compter d'honorables exceptions, ne s'en applique pas moins à la grande majorité de nos artistes. Nous pourrions citer ici un violoniste

excellent, ancien moniteur d'un de nos principaux conservatoires, qui ignorait ce qu'est la «Sonate à Kreutzer». Le musicien belge n'est pas seulement ignorant, mais il éprouve une souveraine répugnance à dépouiller cette marque distinctive. Il pratique son art comme un bon ouvrier, mais avec une complète indifférence pour les côtés intellectuels de cet art. A la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles, les élèves empruntent des partitions d'orchestre, des traités théoriques, de la musique à déchiffrer, mais jamais un livre d'histoire ou d'esthétique; le musée instrumental annexé à l'établissement, et qui est les plus riche du monde, est fort visité par les étrangers; on y voit aussi des Belges et même des Bruxellois, — mais jamais, au grand jamais, un professeur ou un élève du Conservatoire soucieux de faire connaissance avec l'histoire de l'instrument qu'il enseigne ou qu'il étudie.

En dehors de la médiocrité commune du niveau, l'absence de culture de nos musiciens répond à des causes particulières; et ici, nous rencontrons comme l'auteur le plus responsable de la situation F.-A. Gevaert, la plus grande autorité musicale de la Belgique pendant trente-cinq ans, l'homme dont la volonté s'étendait, par dégradations successives et par personnes interposées, jusqu'aux organismes les plus éloignés et les plus infimes de notre vie musicale belge. Or, ce grand savant, ce cerveau puissant, était devenu dans les dernières années de sa vie, concernant les vertus de la science, de plus en plus sceptique. En particulier la musique, suivant lui, était affaire de sentiment, et pas n'est besoin de culture pour la produire ou l'interpréter; la technique suffit. Ce n'est pas ici le lieu de discuter cette théorie. Bornons-nous à constater que, conformément à celle-ci, il n'existait (et il n'existe encore) au Conservatoire de Bruxelles, ni dans aucun autre établissement d'éducation musicale en Belgique, de cours d'esthétique ou d'histoire de la musique ou des instruments, ni rien d'analogue. Il faut reconnaître d'ailleurs que les jeunes gens, qui entrent à l'établissement avec un minimum d'instruction générale se réduisant le plus souvent au savoir lire, écrire et calculer, sont assez mal préparés pour recevoir un pareil enseignement et, désormais entièrement absorbés par leurs études musicales, pris dans l'engrenage des cours parallèles, ne jouissent plus des loisirs nécessaires pour compléter leur instruction générale. Il y a là tout un enchaînement de circonstances défavorables. Le musicien ne sait rien, parce qu'on ne lui apprend rien; il ne tient pas à apprendre, parce qu'il manque du minimum de culture indispensable pour nourrir de pareilles aspirations[1]).

Et pourtant, encore une fois, la valeur artistique du musicien belge n'est pas discutable, et semblerait venir à l'appui des idées de Gevaert et de son attitude si paradoxale à l'égard des aspirations scientifiques de notre temps, si l'on ne pouvait objecter que le moins contient le plus et que rien ne

1) Ces lignes étaient écrites lorsque fut institué au Conservatoire de Bruxelles le cours dont notre collègue et ami M. Van den Borren annonça récemment, ici même, la création. Nous les maintenons néanmoins, car il est certain que la situation que nous signalions ne se modifiera pas d'ici à quelques annés, ni par l'effort d'un seul. Des cours du même genre devraient être institués dans chaque conservatoire et dans les principales écoles de musique. — Ajoutons que celui qui vient de nous être confié à Bruxelles sera obligatoire pour une catégorie limitée d'élèves. En raison du manque de culture générale, l'histoire et l'esthétique musicales n'y tiendront provisoirement qu'une place restreinte, pour permettre de donner aux élèves des notions générales sur l'histoire, la littérature et les beaux-arts.

permet de supposer que, ses dons naturels spiritualisés par une culture digne de sa mission, cet artiste ne ferait pas mieux encore.

Pendant que nous en sommes là, examinons de plus près les résultats obtenus avec nos musiciens unis dans la performance typique de l'interprétation musicale moderne: l'exécution orchestrale. Ces résultats peuvent être très diversement appréciés, suivant le point du vue auquel on se place. En règle générale, reconnaissons que le travail collectif ne montre pas nos instrumentistes sous leur aspect le plus favorable. En ce qui concerne la sonorité, il est certain que l'on ne pourrait souhaiter mieux que les orchestres belges, et nous ne craindrons même pas de dire que, sous ce rapport, ceux-ci nous paraissent supérieurs à tous les autres. Les instruments à vent ont le timbre distingué des Français; mais c'est le quatuor surtout qui nous paraît incomparable par la chaleur et l'éclat du coloris, supérieur aux archets français et allemands. Mais l'ensemble est défectueux, très défectueux même, cela pour différentes raisons. D'abord, il n'existe pas chez nous une institution qui possédât un orchestre entièrement et exclusivement à elle; ce sont des orchestres *omnibus* qui, plus ou moins modifiés dans leur composition, passent sous des directions successives et reçoivent des impulsions contradictoires. Il y a en outre, dans l'exécution orchestrale, des habitudes de mouvement particulières aux différents groupes de l'orchestre et qui, agissant en sens contraire l'une de l'autre, influencent défavorablement l'ensemble: tandis que les cuivres ont une propention à respirer (par conséquent à entrer) trop tard, que la batterie retarde, ces brillants violonistes pressent, se lancent dans les traits comme des poulains en liberté; chacun joue en soliste — et c'est pourquoi aussi un véritable *pp* est ici un phénomène.

Mais la défectuosité de l'ensemble a une cause plus profonde, qui touche au caractère national lui-même, nous voulons dire l'indiscipline. Ce vif sentiment d'indépendance sociale et individuelle qui caractérise le Belge en général et le Wallon en particulier a pour corollaire une répugnance instinctive de l'autorité et une indiscipline latente. Les instrumentistes, les jeunes surtout, ne semblent pas se douter que pour l'exécution orchestrale comme pour toute autre action d'ensemble, la discipline est l'indispensable loi. Il suffit d'ailleurs, pour être édifié à cet égard, d'observer leur laisser-aller aux répétitions, leur tenue désinvolte sur l'estrade de concert. L'intervention d'un chef étranger opère ici les plus heureux effets; en trois répétitions, un orchestre se montre comme métamorphosé, à l'admiration du public. Mais il faut tenir compte du prestige qui environne un chef célèbre, venant de très loin et parlant mal le français; fixé parmi nous, et les musiciens habitués à sa figure et à son langage, ceux-ci reprendraient vite leurs anciennes habitudes[1]). Enfin, notons encore, comme un élément particulièrement défavorable dans le travail des répétitions, l'absence d'une forte tradition, chez les chefs belges, concernant l'observation *textuelle* de la note écrite, surtout en ce qui concerne les valeurs. On va tout droit à l'interprétation; il semble que tout soit dit lorsque cela chante, que cela vit; on fait souvent bon marché de la netteté, de la correction, qui ont bien leur valeur aussi. La tache sonore est belle, mais les contours manquent de précision et, en somme, ce

1) Il importe cependant de noter l'influence profonde et durable opérée par le grand talent, l'expérience directoriale et l'ascendant sympathique de M. Otto Lohse, au Théâtre de la Monnaie et aux *Concerts populaires* de Bruxelles, durant la dernière saison.

n'est pas dessiné. Dans les grands orchestres allemands, on travaille d'une manière plus réaliste, avec une observation scrupuleuse des nuances, du point, du double point, du quart de soupir, en un mot, de la *note*; on estime avec raison que si le morceau ne «donne» pas, c'est fort probablement que le texte n'est pas suffisamment observé. Il y aurait là une première et très urgente réforme à opérer dans notre manière de concevoir l'exécution musicale.

* * *

Quelques mots, pour finir, sur la musicologie en Belgique, — nous ne parlons pas des critiques, qui généralement sont peu intéressants [1]), — mais des êtres qui se consacrent aux travaux ignorés, mais plus utiles, relatifs à l'histoire de notre art. Ils ne sont guère nombreux chez nous. Isolés dans leur activité, un trait commun les rassemble: tous sont des autodidactes et présentent les défauts, — et aussi les qualités relatives — que comporte ce genre d'éducation. Il n'existe nulle part, chez nous, une «faculté» musicale, une chaire où l'aspirant musicologue puisse aller se former; nous manquons de Kretzschmar, de Riemann, de Guido Adler et de Sandberger. Alors, les quelques-uns que des aspirations personnelles poussent dans cette voie obscure de l'activité nationale, faisant un effort pour s'arracher à l'ignorance ambiante des choses musicales, se forment, seuls, par des lectures, des études poussées un peu au hasard; ils apprennent, mais combien péniblement; et dans leur savoir subsistent des lacunes, des incertitudes, des contradictions résultant du mode d'information. Comme l'amateur ignorant et par cela même préservé des jugements tout faits, ils ont aussi, il est vrai, de l'autodidacte, l'indépendance d'idée, l'originalité du point de vue et la personnalité du jugement; dépourvus de tradition et d'école, ils ignorent aussi la suggestion du maître. Quand il s'agit de personnalités de grande valeur, de telles conditions de développement ne peuvent pas être considérées comme défavorables; mais pour la plupart, les inconvénients dépassent ici les avantages.

Et il n'en reste pas moins vrai qu'*une musicologie belge n'existe pas* [2]). Nous avons eu, nous avons des musicologues, et des plus éminents: les noms de de Coussemaker, des Fétis, des Gevaert sont impérissables. Mais ils ne constituent pas une école, ils demeurèrent aussi isolés l'un de l'autre dans leur effort, dans leurs méthodes, que s'ils avaient appartenu à des nations différentes, sans organe scientifique commun, comme furent les *Monatshefte* et les *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, les publications de la *Société internationale de musique*, sans aucun terrain de rapprochement comme en offre aujourd'hui cette dernière. D'où l'absence de coordination dans l'effort, d'entente dans la division et la répartition du travail. Aussi rien n'a-t-il été fait, chez nous, de ce qui nécessite la méthode du travail collectif: publication méthodique d'archives, de manuscrits anciens, enquête sur les débris d'un folklore musical qui fut extraordinairement riche, mais qui a presque entière-

1) Sauf lorsqu'ils font de l'érudition; l'un reprochait il y a quelque temps à M. Steinbach d'avoir *introduit* une grosse caisse dans le final de la Neuvième, un autre à M. Dupuis d'avoir *introduit* des trombones dans l'*Orfeo* de Monteverde; un troisième remarquait que Gluck s'était inspiré de Beethoven, etc.

2) A l'étranger, on paraît d'ailleurs l'ignorer. Lors de la publication du *Festschrift Riemann*, aucun spécialiste belge ne fut invité à collaborer à ce recueil. Une protestation à ce sujet, formulée par le soussigné, fut votée à la première réunion de la section belge de la S. I. M.

ment disparu. L'Allemagne et l'Autriche ont leurs admirables *Denkmäler*, des associations musicologiques opèrent dans le même sens dans d'autres pays: nous n'avons rien de pareil[1]). Il ne serait même pas possible, aujourd'hui, d'écrire sérieusement sur l'histoire de la musique en Belgique, parce que la documentation générale n'est pas faite. Quelques monographies voient le jour de temps à autre, mais en trop petit nombre et sur des sujets tout spéciaux. Les huits volumes de la *Musique dans les Pays-Bas* de Vander Straeten, les naïves compilations de Grégoir, picorant au hasard dans les précieux dossiers de l'excellent Félix Delhasse — dispersés Dieu sait où — ne sont que des inventaires. Et tout, tout reste à faire, particulièrement dans la partie wallonne du pays[2]).

Et cette situation paraît d'autant moins près de finir que les musicologues belges ne sont que médiocrement encouragés, d'une part subissant la mésestime instinctive de notre bourgeoisie matérialiste pour le travail intellectuel, tandis que l'ignorance de ce même public lui fera préférer, lorsque d'aventure il daigne s'intéresser aux choses de l'esprit, les jongleries élégantes d'un démarqueur ou d'un paraphraste au labeur modeste d'un vrai savant. Ajoutons-y la question des langues, qui divise le pays en deux parties moralement étrangères l'une à l'autre et partage le nombre déjà si limité des lecteurs[3]), et l'on admettra que la musicologie, en Belgique, n'ouvre pas une perspective très enviable aux jeunes gens désireux de se signaler autrement que par des prouesses d'aviateur, ou aux musiciens professionnels disposés à lui consacrer leurs rares loisirs.

Bruxelles. **Ernest Closson.**

---

1) Le Gouvernement a supprimé l'an dernier une commission officiellement chargée de la publication des œuvres des anciens musiciens belges, mais dont l'activité s'est bornée, en réalité, à la publication très espacée des opéras de Grétry. Elle a, paraît-il, été réorganisée récemment sur de nouvelles bases, mais elle ne comprend pas un seul professionnel de la musicologie. Par une ironie pleine de saveur, ce sont des musicologues allemands qui ont publié les œuvres complètes du plus grand musicien belge du XVIe siècle, Roland de Lassus.

2) Rappelons le cas typique de ce «fond Terry», signalé à diverses reprises par notre ami M. le Dr Dwelshauwers, qui est conservé à la bibliothèque du Conservatoire de Liége et reste encore inaccessible aux chercheurs, sans même que l'on sache au juste ce qu'il contient.

3) Les grands musicologues flamands, Gevaert, Vander Straeten, de Coussemaker, ont écrit en français leurs ouvrages. Nous avons fait allusion à la culture de plus en plus intense, en Flandre même, de cette langue, dont les partisans exaltent avec raison le caractère mondial, par opposition à l'aire limitée du flamand. Toutefois, selon nous, cet argument n'a pas la portée qu'on veut bien lui attribuer. Sans doute, un ouvrage belge, écrit en français, est accessible au public français. Mais celui-ci le lit-il? Or, un ouvrage écrit en flamand s'adresse non seulement aux Flamands, mais aussi aux Hollandais, le peuple le plus lecteur du monde, sans compter qu'il est rendu plus accessible au public allemand.

Arbeit und Musik.

Wenige musikwissenschaftliche Monographien haben einen so großen Leserkreis von Fachmännern und Laien gefunden, wie Karl Bücher's »Arbeit und Rhythmus«. Bezeichnend für die Verbreitung des Buchs ist die Bemerkung im Vorwort zur 4. Auflage: »Mit ihr [der 3. Auflage] gedachte ich meine dem Buche gewidmete Arbeit abzuschließen und veranlaßte darum den Verlag, es in so starker Auflage zu drucken, daß dem Bedarf voraussichtlich für meine Lebenszeit genügt sein konnte. Trotzdem hat sich nach sechs Jahren das Bedürfnis eines Neudruckes herausgestellt«. Das Interesse, das das Buch den Vielen bietet, ist leicht erklärlich. Eine geschickte Verknüpfung physiologischer, psychologischer und soziologischer Gesichtspunkte führt zu einer Theorie, die auf so allgemeine Fragen, wie die nach dem Ursprung und den ersten Entwicklungen der Musik und der Dichtkunst, eine Antwort weiß. Ein großes Material von Liedertexten der verschiedensten Völker, darunter viele künstlerisch anziehende, dient als Beleg für die theoretischen Auseinandersetzungen. Diese knüpfen an allgemein bekannte Erfahrungen und an Gedanken, die wohl öfters schon gedacht und ausgesprochen worden sind, an, und verketten sie in neuen Bezügen zu einem geschlossenen Ganzen, dessen Konstruktion zu durchschauen auch dem ein Genuß sein muß, der nicht allen Einzelheiten zustimmen kann. Die folgenden kritischen Bemerkungen sollen sich auf den Teil von Bücher's Theorie beschränken, der für die Leser dieser Zeitschrift von unmittelbarem Interesse ist: Die Erklärung des Ursprungs der Musik aus der Arbeit[1]). Die Grundgedanken der Bücher'schen Theorie dürfen wohl als bekannt vorausgesetzt werden[2]), so daß eine kurze Zusammenfassung genügt.

---

1) Über den Ursprung der Musik (und Poesie) handelt bloß eines der neun Kapitel des Werks (IV); obwohl die folgende Auseinandersetzung auch andre Teile berücksichtigt, so sei doch ausdrücklich betont, daß der Wert einer so umfangreichen und vielseitigen Arbeit natürlich nicht aus einem einzigen Gesichtspunkt beurteilt werden darf.

2) Verwandte Gedanken waren schon im Aufklärungszeitalter — und wohl sicher auch schon früher — im Umlauf. So finden sich in dem ältesten deutschen Konversationslexikon, der jetzt sehr selten gewordenen, vielbändigen »Oekonomisch-technologischen Encyclopädie« von D. Johann Georg Krünitz (Brünn, Johann Georg Trassler, 1813, 98. Teil, S. 528f.) folgende Sätze:

»Die Bemerkungen, von denen wir hier reden, betreffen die Kraft der abgemessenen Bewegung, des Rhythmus, und die sehr enge Verbindung beider mit den Tönen. Die abgemessene Bewegung, die in gleichen Zeiten gleich weit fortrücket, und ihre Schritte durch den Nachdruck, den jeder beim Auftreten bekommt, merklich macht, ist unterhaltend und erleichtert die Aufmerksamkeit oder jede andere Bestrebung auf einen Gegenstand, der sonst bald ermüden würde. Dieses wissen oder empfinden Menschen von geringem Nachdenken; und daher kommt es, daß sie mühsame Bewegungen, die lange fortdauern sollen, wie das Gehen, wenn man dabei zu ziehen oder zu tragen hat, im Takt oder in gleichen Schritten thun. Daher die taktmässige Bewegung derer, die Schiffe ziehen oder durch Ruder fortstossen, wie Ovid in einer anderswo angezogenen Stelle artig anmerkt. Aber noch mehr Aufmunterung giebt diese taktmässige Bewegung, wenn sie rhythmisch ist, das ist, wenn in den zu jedem Schritt oder Takt gehörigen kleinen Rückungen verschiedene Abwechslungen in Stärke und Schwäche sind, und aus mehreren Schritten grössere Glieder, wodurch das Fortdauernde Mannigfaltigkeit erlangt, entstehen. Daher entsteht das Rhythmische in dem Hämmern der Schmiede, und in dem Dreschen, das Mehrere zugleich verrichten. Dadurch wird die Arbeit erleichtert, weil das Gemüt vermittels der Lust, die es an Ein-

I. Andauernd wiederholte Körperbewegungen gestalten sich von selbst regelmäßig. Durch die Verregelmäßigung wird physische und psychische Kraft gespart, die Arbeit wird leichter und angenehmer. Beim Zusammenarbeiten Vieler wird die Regulierung oft unerläßlich (Arbeiten im Gleichtakt, Arbeiten im Wechseltakt).

II. 1. Durch die Arbeitsbewegungen ist das wichtigste Element der Musik, das rhythmische, bereits gegeben.

2. Das tonale Element kommt auf zwei verschiedenen Wegen hinzu:

a) Die Stimmlaute, die bei anstrengender Arbeit im Rhythmus der Bewegung unwillkürlich ausgestoßen werden, werden später absichtlich variiert;

b) die rhythmischen Tonreihen, die sich bei Verwendung von Werkzeug aus tönendem Material als unbeabsichtigte Nebenwirkung ergeben, werden stimmlich nachgeahmt. Ein Teil der Arbeitswerkzeuge selbst entwickelt sich zu Musikinstrumenten, die den Gesang rhythmisch und tonal begleiten.

III. Endlich wird der Gesang — und die Instrumentalmusik — wieder dazu benützt, um den Arbeitsrhythmus zu regeln.

Die psychophysische These (I.) ist durch unzählige Erfahrungen und mancherlei Experimente[1]) bestätigt und darf daher wohl als unbestreitbar gelten. Aus ihr ergibt sich aber der Hauptsatz der Bücher'schen Theorie (II, 1) keineswegs unmittelbar, sondern nur unter zwei Voraussetzungen, die stillschweigend nur gemacht werden können, wenn man den Rhythmusbegriff einerseits sehr weit, andrerseits allzu eng faßt.

Bei Vorgängen, die sich regelmäßig wiederholen, wie automatisierten Bewegungen, redet man im allgemeinen nur von konstantem Tempo, von Rhythmus aber erst dann, wenn die Perioden eine zeitliche oder dynamische innere Gliederung aufweisen[2]). Eine solche stellt sich freilich bei Körperbewegungen leicht ein durch den Wechsel von Bewegung und Ruhe (Pause), wie beim Hüpfen; durch abwechselnde Beanspruchung verschiedener Muskelgruppen, wie beim Reiben und Schaben; durch verschieden starke Muskelspannung, wie beim Hämmern und Rudern. Und selbst wo ein objektiver Stärkewechsel fehlt, wird die Reihe leicht durch subjektive Akzente gegliedert. Dennoch ist die Unterscheidung von Tempo und Rhythmus wichtig, denn sie sind unabhängig voneinander veränderlich, und für die Ökonomie der Bewegungen kommt es in erster Linie auf Konstanz des Tempos an.

Andrerseits wird der Rhythmusbegriff oft in unzulässiger Weise beschränkt auf arithmetisch einfache Formeln, wie sie z. B. in unsern Taktarten gegeben sind[3]). Das psychisch Einfache entspricht aber keineswegs dem

förmigkeit, mit Abwechslung verbunden, findet, zur Fortsetzung derselben ermuntert wird.

Diese taktmässige und rhythmische Bewegung aber kann unmittelbar mit einer Folge von Tönen verbunden werden, weil diese allezeit den Begriff der Bewegung mit sich führt; und so ist demnach der Ursprung des förmlichen, mit Takt und Rhythmus begleiteten Gesanges, und seine natürliche Verbindung mit dem Tanze begreiflich. Und man wird sich nach einiger Ueberlegung, welche die hier angeführten Bemerkungen von selbst an die Hand geben, gar nicht mehr wundern, dass auch die rohesten Völker die Musik erfunden, und einige Schritte zur Vervollkommnung derselben gethan haben.«

1) Dobri Abramoff, Arbeit und Rhythmus. Philos. Stud. 18 (4), 515—562, 1902; Ch. Féré, L'influence du rhythme sur le travail. Année psychol. 8, 49—106, 1902.

2) So schon Krünitz, s. o.

3) Diese werden selbst dann nicht mit mathematischer Genauigkeit verwirklicht, wenn sie intendiert sind: nicht nur infolge der Tatsache der »Schwelle«, die

arithmetisch Einfachen; arithmetisch einfachere Rhythmen sind nicht deshalb primitiver, d. h. entwicklungsgeschichtlich älter, als kompliziertere. Und die Einfachheit vieler motorischer Rhythmen (Schlagen, Stampfen, Reiben usw.) ist kein Beweis dafür, daß der Rhythmus der Musik, speziell des Gesanges, aus den Arbeitsbewegungen entspringt. Die simplen rhythmischen Formeln, die viele Arbeitslieder zeigen, lassen sich ebensogut — oder besser — begreifen als Vereinfachung ursprünglich komplizierterer Gebilde durch die begleitende Bewegung, sowohl bei der Einzelarbeit, als besonders beim Zusammenarbeiten mehrerer; so, wie der »freie« Rhythmus des Vorsängersolos sich in der Chorwiederholung verregelmäßigt.

Schwieriger noch als die Herleitung des rhythmischen ist die des tonalen Elements der Musik aus der Arbeit[1]). Die beiden von Bücher angedeuteten Möglichkeiten machen denn auch den Eindruck von Verlegenheitshypothesen.

Für die absichtliche spielerische Variation von Stimmlauten (II. 2. a) läßt sich kaum eine weniger einladende Situation ausdenken, als anstrengende Arbeit, und kaum ein spröderes Objekt als das Stöhnen dabei. Die Melodien, auf die letzten Endes alle bekannten melodischen Formen zurückzuführen wären, bestünden aus einzelnen, kurz abgerissenen Tönen, in regelmäßigen, durch lange Pausen ausgefüllten Abständen. Nicht nur alle andern als Arbeitsgesänge, schon die Lieder zu minder anstrengenden Arbeiten müßten als spätere Übertragungen gelten. Und da die rhythmische Regelmäßigkeit schon durch die Arbeitsbewegung selbst gegeben ist, erscheint das tonale Element als etwas durchaus Akzessorisches. Sinnlose Silben an Stelle des Textes, besonders im Kehrreim, auf die Bücher sich beruft, finden sich in Arbeitsliedern nicht häufiger als in andern und sind schwerlich Überreste stilisierter Stöhngeräusche; in vielen Fällen lassen sie sich vielmehr als verballhornte, ursprünglich sinnvolle Textsilben nachweisen[2]), in manchen andern sind sie vielleicht Nachahmungen von Natur- oder Arbeitslauten[3]).

Auch aus den letzteren, soweit sie nicht reinen Geräuschcharakter haben, soll nach Bücher Gesang entstehen (II. 2. b). Allein: wie mager wäre diese Quelle der Musik! Die wenigsten Werkzeuge geben einigermaßen deutliche Töne, und auch diese wird meist nur derjenige aus der Geräuschverhüllung heraushören, der schon reinere Klänge erfahren hat. Würde etwas nachgeahmt, so wäre es sicherlich die akustische Gesamterscheinung, nicht das ab-

---

die (motorischen oder sensorischen) rhythmischen Gestalten auch dann noch als gleich erscheinen läßt, wenn sie (objektiv) um einen idealen Mittelwert unregelmäßig schwanken; vielmehr deshalb, weil die intentionale Gestalt bei bestimmten regelmäßigen Abweichungen vom arithmetisch einfachsten Schema besser ausgeprägt erscheint. Hierher gehören die Tatsachen der »Agogik«, wie die Verlängerung oder Betonung des Auftakts usw.

1) Die folgenden Einwände berühren sich z. T. mit denen, die Stumpf (Die Anfänge der Musik, Leipzig, Barth, 1911, S. 20ff.) gegen die Rhythmustheorie vorgebracht hat.

2) Besonders deutlich tritt dieses Verhältnis bei der Übernahme von Gesängen durch sprachfremde Stämme zutage. Es gibt Stämme, wie die Monumbo in Deutsch-Neuguinea oder die südamerikanischen Tehueltsche, die keinen einzigen ihrer eignen Gesangtexte verstehen.

3) Es ist bemerkenswert, daß B. nur Beispiele von sinnvollen Texten gibt (S. 109, 156), die zugleich lautnachahmend sind. Die rein onomatopoëtische Nachbildung scheint danach, wenn überhaupt, bedeutend seltener vorzukommen, als das Hineinhören von Sprachlauten in Geräusche.

strahierte tonale Element[1]). Dieses könnte vielleicht in den vokalen Nachahmungen allmählich mehr und mehr hervortreten: aber mit einer solchen Hilfskonstruktion gibt man die Grundhypothese auf; denn es wäre nicht einzusehen, warum Werkzeugsklänge mehr zu vokaler Nachahmung reizen sollten als andre, die früher und öfter vernommen werden konnten: das Plätschern des Bachs, das Zwitschern der Vögel usw. Würden ferner diese ersten Gesangsversuche bei der Arbeit selbst vorgenommen — und nur dann wäre der Rhythmus zwangläufig —, so würde das (vokale) Nachbild mit dem gleichzeitig erklingenden (instrumentalen) Vorbild zu einem neuen Gesamtklang verschmelzen, dessen Elemente der arbeitende Imitator schwerlich wird auseinanderhalten können. Es liegt auf der Hand, daß hier für die Herauslösung der Töne aus den Geräuschen die Bedingungen besonders ungünstig wären. Wenn man endlich auch zugibt, daß die Bewegung der Gliedmaßen einen Anreiz zur gleichzeitigen Betätigung der Kehlkopfmuskulatur geben kann, so ist doch nur die rhythmische, nicht aber die tonale Gestaltung der Stimmäußerung durch die Arbeit bedingt; und gerade das Moment, das Gesang von (metrisch geformter) Sprache wesentlich unterscheidet, erscheint auch nach der zweiten Hypothese Bücher's als unwesentliches, singuläres Nebenprodukt, das vielleicht hie und da, doch ohne Notwendigkeit, zum Gesamtvorgang hinzutritt[2]).

Nicht viel besser steht es mit der Herleitung der Instrumentalmusik aus der Arbeit. Daß mit den ältesten Schallwerkzeugen nur Geräusche, nicht Töne hervorgebracht werden konnten, ist sehr wahrscheinlich; daß solche Instrumente bei vielen sog. Naturvölkern auch heute noch die Alleinherrschaft oder doch das Übergewicht haben, ist sicher. Allein dies beweist nicht einmal die Priorität des Rhythmus vor dem Melos, da es kein Volk gibt, das nicht singt, dagegen manche, wie die Wedda oder die Feuerländer, die überhaupt kein Instrument besitzen. Die Zurückführung sämtlicher primitiver Instrumente auf Arbeitsgeräte dürfte selbst der kühnsten Phantasie unmöglich sein, wäre aber auch nicht nötig, um Bücher's Theorie wahrscheinlich zu machen. Es würde genügen, für einzelne Haupttypen den funktionellen Zusammenhang mit der Arbeit und zugleich ihre Stellung am Anfang von Entwicklungsreihen nachzuweisen, in die die übrigen Formen einzuordnen wären. Dieser (doppelte) Nachweis ist bisher kaum noch versucht, geschweige denn erbracht worden. Die Entwicklungsreihe, die vom Schlagholz zum Xylophon führt, ließe sich noch am einfachsten und verhältnismäßig lückenlos kulturhistorisch rekonstruieren und vielleicht auch an bestimmte Arbeitsweisen anknüpfen[3]). Wenn aber Bücher meint, der Zusammenhang »der« Trommel

1) Man könnte noch daran denken, daß zunächst die Arbeitsgeräte zu Musikinstrumenten umgebildet und deren (geräuschfreiere) Töne dann vokal nachgeahmt werden. Diesen Umweg weist aber Bücher selbst als unwahrscheinlich ab (S. 384).

2) Wem es, wie B. (S. 381) meint, vollkommen feststeht, »daß die Naturvölker an der Musik allein den Rhythmus schätzen, während sie für verschiedene Tonhöhe und für Harmonie keine Empfindung haben«, dem werden die vorstehenden Argumente z. T. wenig beweiskräftig erscheinen. Das Problem der Entstehung des Melos würde erst für höhere Kulturstufen in Frage kommen, für »die« Naturvölker überhaupt nicht. Tatsächlich steht aber vollkommen fest, daß alle Völker, von denen diesbezüglich zuverlässige Beobachtungen vorliegen, tonale Gesänge besitzen nicht bloß Geräuschrhythmen.

3) Selbst dies ist aber methodisch streng noch nicht geschehen. Daß gewisse Zusammenhänge »plausibel« scheinen, ist natürlich kein wissenschaftlicher Beweis für ihre Tatsächlichkeit. Vgl. Gräbner, Methode der Ethnologie (Heidelberg, C. Winter, 1911).

mit dem fellüberspannten Getreidemörser könne »nicht einen Augenblick zweifelhaft sein« (S. 382), so überschätzt er doch wohl die Beweiskraft äußerlicher Formähnlichkeiten. Die Gefäßtrommel ist nur eine der Formen der Felltrommel, deren kulturgeschichtliche Ordnung keineswegs feststeht[1]); die Felltrommel scheint jünger zu sein, als die Holztrommel, und diese wieder hat keine Ähnlichkeit mit den Gefäßen, mit denen zugleich sie vorkommt; das Schlagen des Fells ist nicht die Arbeitsbewegung selbst, beim Getreidemörser — in dem doch gestampft wird — nicht einmal deren genaues Abbild. Unter den rhythmusgebenden Geräuschinstrumenten sind Rasseln und Klappern wahrscheinlich älter als Trommeln; besonders bei Rasselgehängen ist es deutlich, daß sie mit Schmuck und Tanz zusammenhängen, nicht mit Arbeit[2]). — Von den tönenden Musikinstrumenten lassen sich, außer dem Xylophon (s. o.), manche Saiteninstrumente als Abkömmlinge eines Werkzeugs, des Schießbogens[3]), auffassen; ob für alle Saiteninstrumente dieser Ursprung angenommen werden kann — wie es meist geschieht — scheint mir zweifelhaft. Aber selbst die ursprüngliche Handhabung des Musikbogens, das Schlagen der Saite mit einem Stäbchen, hat mit irgendwelcher Arbeit nicht das geringste zu tun. Zudem sind wahrscheinlich die Saiteninstrumente die jüngste Klasse der Tonwerkzeuge, nicht, wie Bücher (S. 383) annimmt, die Blasinstrumente, von denen manche, wie die Rohr- und Knochenpfeifen und die Muscheltrompeten, sicher sehr alt sind. Diese Blasinstrumente aber, die nur in Afrika etwas zurücktreten, nicht aber in Ozeanien und Südamerika — man denke an die hervorragende Rolle der Panpfeife! — lassen sich ebensowenig auf Arbeitsgeräte zurückführen, wie die Lamelleninstrumente (Maultrommel, Sansa)[4]).

Selbst wenn, wie es die vorstehenden Überlegungen zu begründen suchten, die Musik nicht aus der Arbeit entstanden sein kann, so könnte sie doch die Arbeit regulieren. Auch diese These (III), für die Bücher eine Menge besonderer Beispiele beibringt, bedarf, wie mir scheint, gewisser Einschränkungen. Erstens wirkt die Musik in vielen Fällen offenbar gar nicht rhythmisierend, sondern nur allgemein anregend auf die Arbeit. Dies dürfte namentlich zutreffen, wo es sich nicht um Zusammenarbeiten vieler, sondern um gleichzeitige, aber verschiedene — und daher, wenn überhaupt rhythmisierte, heterorhythmische — Einzelarbeiten im selben Raum handelt, wie bei den amerikanischen Fabrikarbeitern, bei denen durch Musikbegleitung eine Steigerung der Produktion erzielt wurde[5]). Aber auch bei gleichartiger Arbeitsweise, wie bei der Feldarbeit, und selbst bei Massenarbeit wird man den Faktor der Anregung und Unterhaltung durch die Musik neben dem

1) Man denke z. B. an die Rahmentrommeln (Tamburins), die als Schwundformen infolge Holzmangels (bei den Polarvölkern) interpretiert, später, als technisch einfacher früher anzusetzen wären als die Gefäßtrommeln.

2) Gewisse, sehr altertümliche Schallwerkzeuge, wie das Schwirrholz, der Kerbstab usw. können außer Betracht bleiben, weil sie nicht rhythmisierend gebraucht werden (z. T. gar nicht gebraucht werden können), also auch nicht im weiteren Sinne Musikinstrumente sind. Ein Instrument dieser Art, die Reibtrommel, führt H. Balfour (The Friction-Drum, Journ. R. Anthrop. Inst., 37, 67—92, 1907) auf ein Arbeitswerkzeug, den Gefäßblasebalg, zurück.

3) Der Bogen, den die Nordost-Galla zum Reinigen der Baumwolle benützen (vgl. H. Balfour, The Natural History of the Musical Bow, Oxford 1899,, kommt für den Ursprung des Musikbogens nicht in Betracht.

4) Vgl. auch die ähnlichen Argumente bei Groos, Spiele der Menschen (Jena, Fischer, 1899), S. 59. 5) Vgl. Bücher, S. 250f.

der Regulierung berücksichtigen uud in jedem einzelnen Falle untersuchen müssen, welche Wirkungen dem einen und dem andern zuzuschreiben sind. Zweitens ist zu bedenken, daß jede (rhythmisierbare) Arbeit eine bestimmte rhythmische Form selbst vorschreibt, der sich die Musik anpassen muß; gleiche Arbeitsweisen müssen sich in gleichen Rhythmen vollziehen, und diese könnten geradezu ein Kriterium dafür abgeben, ob ein Lied für eine bestimmte Arbeit paßt oder nicht. Jedenfalls kann auch der adäquate musikalische Rhythmus den Arbeitsrhythmus nur sinnfälliger machen, bestimmen kann die Musik nicht den Rhythmus, sondern nur das Tempo der Arbeit. Es fragt sich nun, ob diese Wirkung notwendig eintritt und ob sie ökonomisch ist. Es ist eine bekannte Tatsache, daß zwanglos wiederholte Bewegungen bald ein konstantes Tempo annehmen, das — auch bei sonst gleichen Bedingungen — von Individuum zu Individuum variiert. Dieses sog. »adäquate« Tempo ist nun nicht nur das bequemste, sondern zugleich das ökonomischste. Awramoff[1]) fand (bei Versuchen am Ergographen), daß bei selbstgewähltem Tempo die Qualität (Gleichmäßigkeit) der Arbeit viel besser war, Ermüdung und Unlustgefühl später eintraten, als bei vorgeschriebenem Tempo; bei steigendem Tempo wächst — unter größerem Energieaufwand und auf Kosten der Qualität — die quantitative Gesamtleistung, zugleich die Unlust; ist das vorgeschriebene Tempo langsamer als das adäquate, so stellt sich Langweile ein. Die Macht des adäquaten Tempos wird gewiß individuell verschieden sein, man wird sie aber nicht unterschätzen dürfen: die psychophysische Tendenz, das adäquate Tempo zu nehmen und festzuhalten, muß der Anpassung an ein anderes, nur akustisch gegebenes Zeitmaß offenbar entgegenwirken und wird in extremen Fällen eine solche Beeinflussung überhaupt unmöglich machen[2]). Hierdurch dürfte sich eine Reihe häufig gemachter Beobachtungen erklären: von acht Negerfrauen (in Florida), die zum Takt des Wäschereibens sangen, hatte jede »für ihre Bewegungen ihr eigenes Tempo, das von dem der Nachbarinnen verschieden war« (Bücher, S. 249)[3]); manche Soldaten sind unfähig, das Marschtempo einzuhalten, auch wenn es von der Musikkapelle angegeben wird; in jedem Ballsaal kann man einzelne Tänzer sehen, die sich nicht »im Takt der Musik« bewegen, usw.[4]). Bei Tieren scheint die Fähigkeit, den Ablauf der Körperbewegungen an das Gehörte anzupassen, überhaupt zu fehlen: Zirkuspferde richten sich nicht nach der Musik, sondern diese nach ihnen[5]). Selbstverständlich ist bei gewissen Arbeiten, wie beim Ziegelwerfen oder beim Bedienen von Maschinen, Anpassung an ein vorgeschriebenes Tempo unvermeidlich. Aber solche Arbeit ist auch für den, der sie überhaupt leisten kann, oft anstrengender und ermüdender, als zwangfreie[6]). Auch diese Über-

1) l. c.

2) Von den Maßverhältnissen des Körpers ist das adäquate Tempo auch, aber sicher nicht in erster Linie abhängig. Die Monopolisierung von Gesängen bei manchen Naturvölkern ist nicht, wie B. (S. 43) annimmt, in solchen individuellen Differenzen begründet, sondern in religiösen und sozialen Vorstellungen.

3) Ref. sah einmal zwei Schnitter, die, nebeneinander sitzend, ihre Sensen in ganz verschiedenem Tempo dängelten.

4) Vielleicht gehören, wohl als extremstes Beispiel, auch die Gesänge der Chippewa-Indianer hierher, deren Zeitmaß von dem der begleitenden Trommel oft in ganz irrationaler Weise abweicht (vgl. F. Densmore, Chippewa Songs, Bull. Bureau of Amer. Ethnology, 45, Washington 1910).

5) Auch bei Kamelen dürfte es nicht anders sein. Vgl. dagegen B. S. 127, 131.

6) Vgl. auch Bücher S. 439.

legung macht es wahrscheinlich, daß zur Arbeit mehr der inzitierenden, als der regulierenden Wirkung wegen gesungen oder musiziert wird.

Mehr noch als auf theoretische Überlegungen stützt Bücher seine Hypothese auf ein umfangreiches Material aus der Völker- und Volkskunde. Was dieses für die Genese der Musik aus der Arbeit beweist, muß darum besonders geprüft werden. Die ethnologische Begründung einer entwicklungsgeschichtlichen Annahme ist heute eine schwierige und heikle Aufgabe, da eine kaum noch zu übersehende Fülle von Tatsachen sich täglich noch vermehrt und die ethnologische Methode eben erst festere Formen anzunehmen beginnt. Daß die Kulturzustände, die wir bei sog. Primitiven antreffen, nicht schlechthin älteren Entwicklungsstufen gleichzusetzen sind, wissen wir schon lange; aber es bedarf noch vieler mühsamer Detailarbeit, um das Übernommene von dem in autochthoner Sonderentwicklung Gewordenen und beides von unverändert Überliefertem zu trennen — und damit erst würde der Boden bereitet für eine relative Chronologie der Kulturelemente.

Einstweilen können wir nur ganz im groben gewisse Kulturformen als primitiver bezeichnen als andre, müssen uns aber dabei gegenwärtig halten, daß — abgesehen von Entlehnungen — manche Kulturelemente sich auch innerhalb desselben Kulturkreises schneller entwickeln können als andre; es wäre z. B. verfehlt, die (mehrstimmigen) Gesänge der Buschmänner mit Rücksicht auf die Lebensweise — oder gar die Körperformen — dieses Volks als primitiv anzusehen.

Die Bücher'sche Theorie impliziert die Behauptung, Arbeitsmusik sei älter als alle andre. Danach sollte man erwarten, Arbeitslieder mit abnehmender Kulturhöhe mehr und mehr im Übergewicht zu finden. Aus dem von Bücher zusammengestellten Material gewinnt man eher den gegenteiligen Eindruck: von den Völkern, die wir als besonders »primitiv« zu betrachten gewohnt sind, fehlen Beispiele in seiner Sammlung entweder überhaupt — so etwa von den Wedda, den Feuerländern, den Buschmännern[1]) — oder es sind keine Arbeitsgesänge — wie die der Australier oder der Andamanesen. Tätowiergesänge (Australien, Polynesien) haben, ebenso wie die weitverbreiteten Lieder zur Beschneidung, religiösen Charakter, u. zw. wohl nicht erst sekundär, sondern von allem Anfang an; so daß die Operationsbewegung schwerlich das primum movens ist, selbst wenn sie rhythmisch erfolgen sollte, was nicht feststeht (S. 125). Auf Zauberglauben werden auch die meisten »Jagd«-gesänge zurückzuführen sein, sowie alle Musik, die auf Tiere einwirken soll, trotz Bücher's Versuch, sie vor dem Schicksal einer solchen Subsumtion zu retten (S. 153)[2]). Gewiß kann man daraus, daß ein Gesang als Zaubermittel benützt wird, nicht schließen, daß er nicht im Anschluß an rhythmische Bewegung entstanden sei; aber ebensowenig beweist der Synchronismus von

1) Es liegt dies nicht etwa an der Unvollständigkeit des Materials, das der Autor ja mit besonderer Sorgfalt zusammengetragen und von Auflage zu Auflage ergänzt hat. Auch scheinen Beobachtungen in jüngster Zeit das Fehlen von Arbeitsliedern gerade bei den genannten Stämmen zu bestätigen. Verhältnismäßig verschwindend klein ist die Zahl von Arbeitsgesängen unter den Aufnahmen des Berliner Phonogrammarchivs, das vorzugsweise Musikproben von »Naturvölkern« sammelt. Vgl. auch Stumpf, l. c., S. 22.

2) Die Anekdoten über Empfänglichkeit von Tieren für menschliche Musik (B., S. 150 ff.), auch bloß für rhythmische Geräusche, sind nach den Ergebnissen der neueren Tierpsychologie wohl sämtlich in das Reich der Fabel zu verweisen. Für die Psychologie und Kulturgeschichte des Menschen sind sie nichtsdestoweniger bedeutsam.

Gesang und Aktion, daß jener aus dieser hervorgegangen und die magische Bedeutung rein äußerlich hinzugetreten sei. Psychologisch — und auch ethnologisch — lassen sich jedenfalls andre Annahmen ebensogut rechtfertigen, und es dürfte sich empfehlen, Gesänge mit Zauberbedeutung auch dann nicht den »Arbeitsliedern« zuzuzählen, wenn sie zu rhythmisierter Arbeit gesungen werden[1]).

Auszuscheiden haben ferner solche Gesänge, die zwar auch bei der Arbeit erklingen, mit ihr aber nicht in näherem Zusammenhang stehen. So die Lieder der Andamanesen, deren Textinhalt, mag er von Jagd oder Arbeit handeln, weder die rhythmischen noch sonstige Eigenschaften der Musik beeinflußt, und die zwar unter anderem auch bei der Arbeit gesungen, ja sogar erfunden werden, aber für den Tanz bestimmt sind und erst bei diesem, im trommelbegleiteten Chor, ihre volle rhythmische Straffheit und Regelmäßigkeit gewinnen[2]). Manche Arbeiten — bei denen trotzdem gesungen wird — lassen entweder gar keine Rhythmisierung zu, wie das Flechten (von Bücher selbst S. 97 hervorgehoben!), Pflücken, (primitive Hand-)Töpfern usw.; oder sie erzeugen doch keinen akustischen Rhythmus, wie das »pressende Reiben, Schaben, Schleifen, Quetschen« (S. 369), das doch eine der drei »Grundformen der Arbeitsbewegung« bildet und bei der Nahrungsbereitung (Handmühle u. a.), der Feuererzeugung und der Herstellung von Geräten eine mindestens ebenso hervorragende Rolle spielt, wie das Schlagen und Stampfen. Marschlieder kommen anscheinend nur bei Kulturvölkern oder in deren Einflußsphäre (afrikanische Trägerlieder!) vor; die Gesänge beim Auszug zur oder bei der Rückkehr von der Jagd haben vielfach den Charakter von Zauber-, auch von Tanzliedern[3]), nicht von Arbeitsliedern. Wenn man endlich alle Gesänge bei nichtprimitiven Arbeiten — und hierher gehört die überragende Mehrheit von Bücher's Beispielen — beiseite stellt, da sie ja als Beweismittel für die Ursprungshypothese nicht in Frage kommen, so bleibt ein verschwindend kleiner Rest von Gelegenheiten, bei denen sich Gesang und rhythmische Arbeitsbewegung verbinden können. Und selbst bei diesen ist der wahre Zusammenhang nur durch sehr eingehende und zuverlässige Beobachtung sicher festzustellen. Hierfür nur ein Beispiel. Dr. Thurnwald ließ von Buinleuten (Bouginville, Salomon-Inseln) ein Modell einer Häuptlingshalle (für das Berliner Völkerkundemuseum) bauen; im letzten Stadium des Eindeckens wurde »als Mahnung zur Zahlung, und zum Geleit für das Haus« ein Lied gesungen, »zur Arbeit, aber ohne Beziehung zu damit verknüpften Bewegungen oder Rhythmen ... So wird wohl beim Rudern gesungen, aber ohne Beziehung zum Rhythmus des Ruderns, Lieder, die keinen Zu-

1) Vgl. dagegen B. S. 108. Über die Zusammenklänge von Musik und Zauberei — denen B. S. 331 ff. einige feinsinnige Bemerkungen widmet — kann erst in einem folgenden Artikel ausführlicher gesprochen werden.

2) Wie B. zu der Behauptung kommt, der Gesang werde »entweder zur Arbeit oder zum Tanze vorgetragen; dort bildet er mit der Arbeitsbewegung und dem Arbeitsgeräusch eine rhythmische Einheit ...« (S. 349), ist mir unerfindlich. Bei Portman (Andamanese Music, Journ. R. Asiat. Soc. NS. Vol. XX, part II) finde ich diesbezüglich nur die Bemerkungen: (S. 185) »... any person, wishing to compose a song for the evening's entertainment, i. e. dance, makes up the song to his satisfaction by continually trying it over, while engaged in anything which does not excite, or distract him.« Und (S. 194): »Though the Andamanese sing when engaged in any employment, yet the dance is their only real musical performance«.

3) Sehr schön ist der Tanzcharakter des Auszugs der Massai zur Löwenjagd auf einem Kinofilm der Brüder Kearton zu erkennen.

sammenhang mit der Schiffahrt haben und sehr häufig auch gerade in den Ruhepausen zwischen intensiver Ruderanstrengung, während beim Rudern selbst durch Aufschlagen der Paddel und Eintauchen verschiedene Rhythmen abwechselnd angewendet werden« [1]).

Endlich ist folgendes zu bedenken. Wenn der Arbeitsrhythmus die Quelle aller Musik sein soll, so muß alle Musik zu anderen Gelegenheiten entweder als spätere Übertragung erklärt, oder die Gelegenheiten selbst müssen als eine Art Arbeit aufgefaßt werden. Die erste Interpretation würde man nur dann plausibel finden können, wenn die Häufigkeit und Verbreitung der Arbeitsmusik bei den sog. Naturvölkern nicht von der anderer musikalischer Gattungen wesentlich übertroffen würde; wenn aber mit der Erweiterung des Arbeitsbegriffs, der Bücher prinzipiell zuneigt (S. 315, 365), Ernst gemacht würde, würde das Problem zu einer bloßen Nomenklaturfrage zusammenschrumpfen. Die Hauptschwierigkeit, die auch Bücher selbst keineswegs verkennt, liegt für seine Theorie in der Erklärung der Tanzmusik. Bei allen Völkern finden sich Tänze der verschiedensten Art, und immer sind sie mit Gesang, Instrumentalmusik, oder beidem zugleich, verbunden. »Ja, diese Verbindung erscheint beim Tanze noch weit inniger als bei der Arbeit; haben doch manche Völker für Tanz und Gesang nur einen sprachlichen Ausdruck. Der Tanz ist in viel ausgesprochenerer Weise rhythmische Körperbewegung als die Arbeit. Er ist dies von Haus aus und immer, während die Arbeit nur unter Voraussetzung gleichmäßiger Dauer — und auch da nicht immer — sich rhythmisch zu gestalten vermag« (S. 313). Manche Tänze sind mimische Darstellungen von Arbeitsvorgängen, manche Tanzlieder Übertragungen von Arbeitsliedern. Aber bei weitem nicht alle. Der Tanz kann nicht »der Lebensnotdurft entsprungen sein, wie die Arbeit«. Aber auch die Bedürfnisse der primitiven Menschen erschöpfen sich nicht in Hunger und Liebe. Aus diesen Schwierigkeiten scheint nur eine Wendung herauszuführen, die Bücher selbst andeutet. »Was wir Arbeit nennen: die Körperbewegung, welche ein außer ihr liegendes wirtschaftliches Ergebnis hat, fällt bei ihnen noch zusammen mit jeder andern Art der Bewegung, auch derjenigen, deren Zweck in ihr selbst oder in den begleitenden Umständen liegt«. (S. 365.) »Es gibt [in früheren Entwicklungsstadien] nur eine Art der menschlichen Tätigkeit, welche Arbeit, Spiel und Kunst in sich verschmilzt. . . Das Band, welches diese, nach unserem Empfinden so verschiedenartigen Elemente zusammenhält, ist der Rhythmus, die geordnete Gliederung der Bewegungen in ihrem zeitlichen Verlauf« (S. 413, 414). »Die Gesamtheit der rhythmischen Betätigungen der Menschen, die in unserer Kulturwelt jede für sich ihr Dasein haben und scheinbar eigenen Gesetzen folgen, stellt sich uns, je weiter wir zurückgehen, um so mehr als Einheit dar, die auf der festen Grundlage der anatomischen und physiologischen Verhältnisse unsres Körpers beruht« (S. 355). Diese Sätze scheinen mir Bücher's Ansicht über das Verhältnis von Arbeit, Tanz und Rhythmus am prägnantesten auszudrücken. Zusammengehalten mit dem Satz, daß »der Tanz dieser Völker [Naturvölker] rhythmische Körperbewegung schlechthin« ist, führen sie zu dem Schluß: die rhythmische Arbeit, und nur die rhythmische, ist eine Art Tanz.

Diese These, die keinesfalls ein leeres Spiel mit Begriffen sein würde, enthält tatsächlich das Ergebnis von Bücher's mühevoller und scharfsinniger

1) Aus dem Kommentar zu einer Sammlung von Liedertexten (im Druck).

Untersuchung, wenn auch in einer Fassung, mit der der Autor selbst vielleicht nicht einverstanden sein mag[1]), da durch sie das Problem vom Ursprung der Musik sich etwas verschiebt: Zu der Gesamtheit der Körperbewegungen gehören die des Stimmenapparats ebenso, wie die der Gliedmaßen, des Kopfs und des Rumpfs. Wenn diese sich rhythmisch gestalten, warum sollten es jene nicht zugleich? Die Stimmänderung ist doch nur ein Teil einer komplexen Ausdrucksbewegung, und auch beim heutigen Kulturmenschen noch nicht völlig isoliert[2]). Die Frage, was die Bewegungen, mögen sie einen außer ihnen liegenden Zweck haben oder nicht, rhythmisiert, hat Bücher selbst beantwortet: die psychophysische Wirkung der Wiederholung. Die Frage aber, was Mensch und Tier zu Bewegungen treibt, die nicht der Lebensnotdurft — der Ernährung, Fortpflanzung, Lokomotion, Verständigung usw. — dienen, und zur fortgesetzten Wiederholung solcher Bewegungen, geht weit über die Probleme hinaus, die Bücher sich gestellt und gelöst hat.

Berlin. **Erich M. von Hornbostel.**

Notes on Samuel Sebastian Wesley.

Samuel Sebastian Wesley was born in London on August 14th, 1810, his second name being given to him after John Sebastian Bach, his father Samuel Wesley's idol. He became one of the children of the Chapel Royal in 1819, under William Hawes, and, being a good solo boy, frequently sang before King George IV. At the age of 15 he was launched on his career as an organist; his earliest posts being St. James's Chapel, Hampstead Road, St. Giles's, Camberwell, St. John's, Waterloo-road, and Hampton Parish Church. The late F. G. Edwards, in a full biographical sketch of S. S. Wesley in the "Musical Times" of May, 1900, brought to light the fact that on one occasion, in 1829, Wesley conducted Mozart's comic opera "Cosi fan tutte" at the Theatre Royal (later the Lyceum). In 1832 the organist of Hampton Church was promoted to the organ-loft of Hereford Cathedral, at a salary of £ 52, with £ 8 paid by the custos and vicars—£ 40 to be added on the decease of the outgoing organist John Clarke-Whitfeld. Thus began one of the most remarkable careers which have fallen to the lot of an English Cathedral organist.

During the Hereford period there appeared what is probably the best anthem ever written, "The Wilderness". This work was sent in in 1832 to compete for the "Gresham Prize Medal", instituted by Maria Hackett—who during a long life did much to improve the condition of choristership in our Cathedrals. The anthem was not successful in the competition, as the judges—who included the Oxford Professor, William Crotch, and the

1) Der Spielcharakter der primitiven Arbeit wird S. 17 ff., ihr Tanzcharakter u. a. S. 309, 421, besonders auch S. 319 (»Soweit die Arbeit sich rhythmisch gestalten läßt, trennt sie vom Tanze kein Artunterschied mehr, sondern nur ein Gradunterschied«), hervorgehoben; aber Bücher's These von 1898 (Die Entstehung der Volkswirtschaft, 2. Aufl., S. 34): »Das Spiel ist älter als die Arbeit, die Kunst älter als die Nutzproduktion«, scheint doch — auch nach der neuen Auflage von »Arbeit und Rhythmus« (1909) — keine wesentliche Modifikation seiner ursprünglichen Ansicht zu bedeuten, wie Groos glaubte (Spiele der Menschen, S. 58, Anmerkung).

2) Die Priorität des Rhythmus vor dem Melos soll mit dieser Bemerkung weder zugegeben noch geleugnet werden. Eine Erörterung dieses Problems muß ich einer anderen Gelegenheit vorbehalten, da sie hier viel zu weit führen würde.

Gresham Professor, R. J. S. Stevens, did not consider it to be "Cathedral" music, and the prize was awarded to John Goss for his anthem "Have mercy upon me, O God". There has been some controversy with respect to the identity of the anthem which beat "The Wilderness", but conclusive documentary evidence proves Goss to have been the winner as above stated. The work, which was first performed at Hereford — at the reopening of the Cathedral organ — was written when the composer was twenty-two years old. In 1834 Wesley conducted the Three Choirs Festival at Hereford, when some of his own works, and music by Spohr, were performed. Another interesting product of this, his first Cathedral appointment, is a work by which he is well known, "Blessed be the God and Father". This was written by request for the service on Easter Day at Hereford Cathedral, on which occasion only trebles and a single bass voice were available. At about this time Wesley applied for the post of organist at St. George's Chapel, Windsor, but was unsuccessful, George J. Elvey receiving the appointment. Before leaving Hereford, he was married to the sister of Dean Merewether, Dean of the Cathedral.

In 1835 Wesley became organist of Exeter Cathedral, and shortly afterwards took by accumulation (by special permission) the degrees of Bachelor and Doctor in Music, at Oxford. The exercise submitted to Crotch was the eight-part anthem "O Lord, Thou art my God", which was performed in Magdalen College Chapel in 1839. Wesley twice applied for the Professorship of Music at Edinburgh University, his successful rival being first Sir Henry Bishop, and secondly Henry Hugo Pierson. Later on at Oxford, Bishop again ousted Wesley, as candidate for the Professorship there.

Wesley's relations with Deans, Chapters, and Precentors were always more or less strained. His abrupt departure from Hereford was said to be due to certain remarks of one of the Canons upon an anthem by old Samuel Wesley. The son, resenting the interference of the Canon, straightway sent in his resignation, which was accepted by the Dean and Chapter. There being no Cathedral organ post vacant at the time, Wesley accepted the invitation of Dean Hook to become organist at Leeds Parish Church. During his stay in Yorkshire some of his best-known organ music, the Choral Song and Fugue, the Air with variations in F sharp minor, etc., and the famous service in E, were brought out. In 1847, whilst fishing in the North Riding of Yorkshire, he fractured his leg. This necessitated several weeks' confinement, and left him permanently with a more or less lame limb. In spite of the accident however his powers as an organist were apparently unimpaired, as he was solo organist at the Birmingham Festival in 1849.

In 1849 Wesley, with a great reputation as player and composer, applied for the organistship of Winchester Cathedral, vacant by the death of George William Chard, and his services were accepted by the custodians of the great church which contains the bones of Saxon kings and wherein English monarchs were crowned before Westminster Abbey was built. Wesley's prime reason for settling in Winchester was that his sons should have the opportunity of being educated at the College, but a by no means unimportant consideration (if indeed it was not the first) was the anticipation of the pleasure provided by fishing in the river Itchen. Throughout his life, even in his early London days when he had a licence to fish in the Commercial Docks, Wesley was a devoted angler. It is somewhat curious that his immediate

predecessor, Chard, was addicted to fox-hunting. It was during his Winchester days that some of Wesley's finest anthems were written. Whilst there he published a volume of twelve Anthems (1853) dedicated to Dean Garnier, and the Psalter with Chants which had been compiled when at Leeds. He was also at work on the European Psalmist, which was eventually issued to the public in 1872. The Anthem "O Lord my God" (Solomon's Prayer) was composed soon after he arrived in Winchester, whilst he was living in Kingsgate Street, before he moved to the Organist's house in the Close. "Ascribe unto the Lord", the next work, was performed at the opening of the new organ built by Willis in 1854. On the death of the Prince Consort in 1861 Wesley wrote "All go unto one place", and for the dedication of the organ in Holy Trinity Church, Winchester, another of his great anthems, "Praise the Lord, my soul".

The official residences of Wesley in his various appointments might form an archæological study. The house in which he lived at Winchester dates back to at least early Stuart times. It is interesting outside for the picturesque gables and guttering belonging to the Tudor period, and for the curious front-door very much out of the perpendicular. Inside the house is to be seen a fine oak staircase, and oak panelling in the hall and study. The garden, bounded on one side by the great Close wall built in the ninth century by St. Swithun, still contains productive pear-trees planted by Wesley. It was called his "Wilderness". The Winchester organ was by his advice purchased by the Dean and Chapter from Henry Willis in 1854. This was a portion of the fine instrument erected in the Great Exhibition; and, although from time to time additions and improvements have been made by Willis and Hele, its main features are still retained intact. The arm-chair upon which the organist sits was obviously designed by Wesley, and is possibly unique as an organ stool. It is a roomy seat, covered with Morocco leather. With regard to the organ staircase, which has been the subject of much invective against Wesley, the traditional account is as follows. The old stairs were at the north-west end of the choir screen, and the organist had consequently to go the length of the gallery to reach the key-boards. Wesley was accustomed to arrive after the service had begun, and, in order to avoid making his entry prominent, crawled in on all-fours. This attracted far more attention than would have been caused had he walked in, and the Chapter remonstrated. Wesley gave a characteristic reply. The present staircase was then built, and the Chapel of the Holy Sepulchre for many years became a receptacle for the organ bellows. As it would have been a simple matter to extend a curtain along the gallery, the destruction of the fresco work in the Chapel surely concerns the Dean and Chapter of the time more than the organist. At the opening of the organ, "O give thanks" (Purcell), "Ascribe unto the Lord" as stated above, and "The Wilderness" were sung. At that service the special choir gathered together included the future organist of St. Paul's Cathedral, John Stainer, then aged 13.

In 1865 the Dean and Chapter of Gloucester asked Wesley's advice with regard to appointing an organist, and he promptly offered his own services, which were accepted. His work at Gloucester included the conductorship of the Three Choir Festivals, and the introduction of Bach's St. Matthew Passion at one of the Festivals did much to popularise that

monumental composition. Wesley made his home at Gloucester for eleven years, his last service being played on Christmas Day, 1875. On April 19th, 1876, he breathed his last,—in his chair, as he had the strongest aversion to dying in his bed. He was buried at Exeter, where he is said to have previously spent some of the happiest years of his life.

Of the many distinguished pupils of Samuel Sebastian Wesley the name of George Benjamin Arnold is held in the highest esteem. They were close personal friends to the end of Wesley's life. Two other well-known pupils, now no longer living, were George Garrett, who as organist of St. John's College, Cambridge, achieved fame; and William Spark, organist of Leeds Town Hall. More recent articled pupils were James Kendrick Pyne (the third), late organist of Manchester Cathedral; F. E. Gladstone, Professor of Harmony at the Royal College of Music, formerly successively organist of Llandaff, Chichester, and Norwich Cathedrals; and T. E. Aylward, of Cardiff, formerly organist of Llandaff and Chichester Cathedrals. With the exception of Hereford, each Cathedral with which Wesley was connected (as well as Leeds Parish Church) contains some memorial recording his tenure of office. He was regarded by the public as a great man, and his appearance always attracted attention, at which he seemed by no means displeased. He was however really of a retiring and exceedingly sensitive temperament.

To posterity Wesley will be known by his compositions, but his achievements as an organist are of some importance. In his time there were few who gave recitals, Best in the North and he himself in the South representing the sum of recitalists out of London. Old Samuel Wesley began the crusade for making the organ works of Bach known in this country, as is well known, but the son carried on the father's work, and there is no doubt but that by his precepts and example he was a powerful factor in the development of English organ playing, which has now reached such a high standard. He was accounted a very fine extempore player, and whether in fugues, in introductions to anthems, or in voluntaries, his resources were apparently without limit. After his Yorkshire accident certainly he was more or less disinclined to practise, and his playing does not appear to have been invariably equal. The impression he made upon organ-building must not be overlooked. The Wesley-Willis pedal-board was for many years in vogue, and his choice of the Willis organ for Winchester led to a remarkable sequence of Cathedral organs by that well-known firm.

More or less during the whole of his career Wesley strove to bring about a better state of affairs with regard to music in Cathedrals. The almost total disregard shown to his pamphlets for reform made him bitter, and convinced him that Cathedral authorities as a race were entirely out of sympathy with him.

He does not seem to have been particularly at home in conducting a large chorus and orchestra, and his efforts at the Three Choir Festivals were not conspicuously successful.

And finally as to the compositions. Tallis's work is sweet and dignified, that of Gibbons rugged noble and thoroughly English, whilst Purcell breathed the softer spirit of his age and shewed some of the possibilities of expression. There have been a host of other prominent writers—many learned, many refined and melodious, and Battishill, Arne, Boyce and Greene are of revered memory—but it was left for a composer of the nineteenth century

to combine the erudition and somewhat severe ecclesiastical style of the past with the human feeling and emotion so highly developed in secular music of the present day. What composer of any age has poured out such an appeal from the soul as is found in the Anthem, "Wash me throughly from my sins"? The same Psalm seems to have been a favourite with him, for in an entirely different manner he has treated "Cast me not away from Thy presence". This is written a cappella, and whilst it is as smoothly flowing as a Palestrina motet it contains modern harmonies and progressions. Some of the most striking discords ever written appear at the words "The bones which Thou hast broken may rejoice": and are particularly significant, as Wesley wrote the anthem on his sick bed after the accident in Yorkshire. What again in the whole range of Church music is there which equals for daring and dramatic force Wesley's description of the gods of the heathen in "Ascribe unto the Lord"? Possibly the two most popular of his anthems are "O Lord my God", which by reason of its simplicity and its re-iterated supplicating "forgive" is a veritable prayer, and "Blessed be the God and Father". The eight-part Anthem written for his degree at Oxford was only accepted after a passage at arms with the Professor, to whom never before had such a composition as "O Lord, Thou art my God" been submitted. It is satisfactory to know that Wesley adhered to his original version, and that he would not adopt Crotch's suggestions for various alterations. The work is of the dimensions of a short Cantata, and the choruses are more in the Oratorio style than anything else Wesley ever wrote. There are in the anthem two characteristic Wesley movements in the Cathedral style—"He will swallow up death in victory", and a most beautiful and graphic quintet to the words "For this mortal must put on immortality". It has been given to few Church musicians to touch the heart of the hearer as Wesley is able to do. Who could listen to Wesley's conception of the "Blossoming rose" and the "Streams breaking out in the desert", without feeling that the idea of the great Hebrew poet has been enhanced by all the resources of music? Again, the touch of a master is apparent in the treatment of the words "But the redeemed shall walk there". This concluding sentence of the anthem is original in every sense of the word. Taken as a whole, the work rejected by the "Gresham Medal" adjudicators would alone have stamped the writer as a genius, if his career had ended at the age of twenty-two, immediately after he had written it.

Of Church music other than anthems, the famous "Service" in E major is one of the finest specimens of its kind. In addition to anthems and services, Wesley was a prolific writer of chants and hymn tunes, of which "Aurelia"—originally set to the words "Jerusalem the golden", and generally known for its more recent association with "The Church's one foundation"—has now a world-wide reputation.

Wesley was exacting in his demands upon singers and accompanists. It is noteworthy that in none of his compositions was a prominent part given to a tenor soloist. That his organ music is standing the test of years is evident from the fact that a recital was given in Westminster Abbey in June, 1910, when all the numbers were taken from his works. Each piece was played by an organist holding a post once occupied by Wesley, or by a former pupil of his—with the addition of Sir Frederick Bridge, who conceived the idea. The occasion of seven doctors of music playing in succession at a recital

was probably unique[1]). Perhaps the finest organ composition is the Andante in G (in "common time"), which is strong and earnest as well as scholarly; and the most popular, the Choral Song and Fugue.

With the exception ot the "Service" in F, written in the traditional Cathedral style — but even then distinct from the works of King and Travers — it is not possible to find any Church composer from the time of Purcell onwards upon whom Wesley could have drawn. It was the fashion some years ago to say that his music was coloured by that of Spohr. But an analysis and comparison shows that there is nothing vital in common between the two writers. It is true that they both used discords, but the discords employed by each are vastly different. Those of Spohr, beautiful and sweet as they undoubtedly sound, are weak and sentimental compared with the virile, hard-hitting discords of Wesley. Spohr's discords were disposed of in the conventional orthodox manner, Wesley's were invariably treated in an unexpected way.

Wesley was the first Church composer who carefully marked the nuances. Before his time the only dynamic indications were those of "soft" and "loud", and a crescendo was hitherto unheard of. It is all the more remarkable that Wesley should have included such directions, as it is highly improbable that in his own day, when the mezza voce was the rule in Cathedrals, the subtle gradations he scrupulously signified could ever have been really observed.

Winchester. **William Prendergast.**

Kretzschmar's Geschichte des Neuen deutschen Liedes[2]).

Es ist für den Stand unserer musikalischen Bildung recht bezeichnend, daß gerade das deutsche Lied so unverhältnismäßig lange auf seinen Historiker hat warten müssen. Eigentlich hätte ja die Bedürfnisfrage schon längst aus den Kreisen der Laien heraus gestellt werden müssen, denn hier handelt es sich um die Gattung, die gerade unser Volk seit den frühesten Zeiten von allen am stärksten innerlich bewegt und beschäftigt hat, ja, die sein ganzes Denken und Empfinden mit einer Treue widerspiegelt wie keine andere. In Deutschland ist das Lied zu einer Kulturmacht geworden wie nirgends sonst und eben aus diesem Grunde gehört seine Geschichte mit demselben Rechte in die Bibliothek eines jeden Gebildeten wie eine Literaturgeschichte, zu der sie außerdem noch die unentbehrliche Ergänzung bildet. Aus demselben Grunde aber wird auch der Historiker dieser Gattung sein Werk von Anbeginn an auf eine breitere Basis stellen müssen. Er wird unter Ablegung der Scheuklappen des einseitigen Musikwissenschaftlers Fühlung suchen müssen mit Literatur-, Kultur- und politischer Geschichte, kurz mit der gesamten geistigen Entwicklung unsres Volkes.

Dieser Aufgabe wird das vorliegende Buch in vollendeter Weise gerecht. Nirgends fehlen die großen Gesichtspunkte; oft erschließen sich plötzlich überraschende Ausblicke in benachbarte Gebiete, die ganz neue und fruchtbringende Perspektiven eröffnen, so vor allem in das der Literaturgeschichte. Durch das ganze Buch zieht sich der in der Geschichte so oft erprobte und doch von den Musikern immer wieder übersehene Grundgedanke hindurch, daß das Lied kein Musikstück, sondern in Musik gesetzte Poesie ist und daß demgemäß der dichte-

1) Vgl. Z. XI, 342.

2) Hermann Kretzschmar, Geschichte des Neuen deutschen Liedes, I. Teil: von Albert bis Zelter. Kleine Handbücher der Musikgeschichte, herausgegeben von H. Kretzschmar, Bd. IV, 1. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. VIII u. 356 S. Gr. 8°. Geh. ℳ 7,50, gebd. ℳ 9,—.

rischen Seite bei seiner Beurteilung eine entscheidende Rolle zufällt. Von diesem Standpunkt aus hat Kr. verschiedene kräftige und trefflich gelungene Vorstöße in den Bereich der Literaturgeschichte unternommen. Seine Urteile über die italienische Schäferdichtung mit ihren deutschen Absenkern, über die Tugendpoesie des 18. Jahrhunderts, über Hagedorn und Gellert (um nur einige Beispiele anzuführen) sind in ihrer herzhaften Frische Treffer, die auch dem Germanisten die reichste Anregung geben. Was dem Buche aber in erster Linie seine exzeptionelle Stellung verleiht, ist sein künstlerischer Charakter. Kr. behandelt seinen Stoff nicht allein mit dem Scharfsinn des Wissenschaftlers, er läßt jedes einzelne Kunstprodukt zugleich auch durch Gemüt und Phantasie hindurchgehen. Daher der immense Reichtum individueller Gestalten, die das Buch enthält; kein einziger Name von irgendwelcher Bedeutung bleibt bloßer Schall, hinter jedem steht eine lebendige Persönlichkeit. Das ganze Werk ist aus dem Leben heraus und damit auch für das Leben geschrieben. Denn hinter allen diesen Ausführungen verbirgt sich die Tendenz, die Vergangenheit auch für Gegenwart und Zukunft fruchtbar zu machen, sie sollen zugleich eine aus der geschichtlichen Perspektive betrachtete Ästhetik des Liedes bilden, und gerade dafür werden Kr. alle tiefer denkenden unter den Laien wie unter den Fachleuten besonders dankbar sein.

Aber auch nach der musikwissenschaftlich-antiquarischen Seite hin bedeutet sein Werk einen gewaltigen Fortschritt. Konnte er sich für das 18. Jahrhundert auf die bekannten Werke von Lindner und Friedländer stützen, so war er für das 17., von einigen neueren Spezialstudien abgesehen, auf die eigene Quellenforschung angewiesen. Hier erfährt denn auch unsere Kenntnis von der Entwicklung des Liedes die größte positive Erweiterung, und eine stattliche Reihe bisher kaum dem Namen nach bekannter Meister gewinnt Fleisch und Blut. Mit vollem Recht hat Kr. außer den italienischen Monodisten auch die deutschen Vorläufer H. Albert's, die Schein, Selle und Genossen eingehend behandelt, wenn auch nur um zu zeigen, daß Albert's Verdienst in erster Linie in der Abwehr ausländischer Einflüsse und in der Begründung eines nationalen Liederstiles besteht. Es ist um so höher anzuschlagen, als die neue Gattung noch auf lange Zeit hinaus sich durchaus nicht der Sympathie der Fachmusiker zu erfreuen hatte und auch ihre fürstlichen Mäcene gewissermaßen nur im Schlepptau der Oper gewann. Das mag denn auch mit der Grund gewesen sein, warum der Formenreichtum des Albert'schen Liedes sich schon unter seinen direkten Nachfolgern so rasch verringerte. Statt sein Erbe als Ganzes weiterzubilden, haben sie es vielmehr geteilt und zwar in der Weise, daß die einen das volkstümliche, die andren das kunstmäßige Prinzip aufgriffen. Um diesen Gegensatz: volkstümlich oder kunstmäßig? dreht sich nunmehr die ganze weitere Entwicklung im 17. Jahrhundert; definitiv überwunden hat ihn eigentlich erst die jüngere Berliner Schule.

Der weitere Verlauf nach Albert wird vom Verf. an der Hand verschiedener »Schulen« dargelegt. Das ist gewiß ein richtiges Einteilungsprinzip, schon allein deshalb, weil in der gesamten älteren Zeit die »Schule« die ganze Entwicklung der Komposition weit stärker bestimmt hat als heutzutage. In vorderster Linie steht die Hamburger Schule, mit Joh. Rist an der Spitze. Der ihr gewidmete Abschnitt gehört zu den schönsten des ganzen Buches. Kr. weist nach, daß es die niederländische Kunst war, unter deren Einfluß Rist zu seiner bekannten Forderung absoluter Volkstümlichkeit (»Gemeinheit«, wie der Ausdruck im älteren Sprachgebrauch lautet) gelangte. So tritt dem literarischen Vermittler zwischen Deutschland und Holland, Philipp von Zesen, in Rist der musikalische zur Seite. Daß Rist durch seine Übertreibung des volkstümlichen Prinzips für die weitere Entwicklung des Liedes verhängnisvoll geworden ist, wissen wir, aber Kr. vergißt darüber nicht auch auf die guten und fruchtbaren Ideen des Mannes aufmerksam zu machen. Ganz abgesehen von den volkspädagogischen Tendenzen, die er mit dem Liede verfolgte, hat er als der erste seiner Überflutung durch die italienische Renaissancepoesie einen wirksamen Damm entgegengesetzt. Von größtem Interesse ist dabei die Rolle, die er dem protestantischen Choral zuweist. Nicht allein daß

er eine grundsätzliche Reform dieser Kunst anstrebte, er ist es offenbar auch gewesen, dem wir die zahlreichen Choralzitate in den weltlichen Liedern zu verdanken haben. Auch hier veranlaßte er also seine Künstler, von Elementen auszugehen, die dem gemeinen Manne von vornherein vertraut waren, und ihn erst mit der Weiterspinnung dieses bekannten Gutes in die Sphäre höherer Kunst zu erheben — ein Grundsatz, dem übrigens prinzipiell die gesamte ältere Kunst bis in Beethoven's Tage hinein mit Vorliebe gehuldigt hat. Kein Wunder darum, wenn Rist zu den populärsten Männern im damaligen Deutschland gehörte, wenn seine Lieder in den bekanntesten Liederbüchern noch um 1660 direkt neben dem jüngeren Hildebrandslied, historischen Liedern aus dem 15. und 16. Jahrhundert und alteingesessenen Volksliedern zu finden sind. Jene gesunde Reaktion des niederdeutschen Volksgeistes gegen die modische italienische Schäferpoesie, die das geschichtliche Hauptverdienst der Rist'schen Schule darstellt und dann in der Voigtländer'schen Sammlung von 1642, zugleich der ersten konsequenten Vertreterin der Parodie, ihren sinnfälligsten Ausdruck findet, gelangt auch bei den Leuten immer wieder zum Durchbruch, die wie z. B. Jakob Schwieger in seinen »Liebesgrillen« (1654) und Caspar Stieler in der »Geharnischten Venus« (1660) im übrigen vom Geiste der Renaissance deutlich berührt waren. Es ist überhaupt charakteristisch, daß in keiner dieser verschiedenen Schulen der Gegensatz des Volktümlichen und Kunstmäßigen vollständig rein in die Erscheinung tritt. In Hamburg wird Rist seiner allzu rigorosen Haltung halber von einem großen Teil gerade seiner begabtesten Komponisten im Stich gelassen, in Sachsen, wo man prinzipiell im Liede mehr der höheren Kunst zuneigt, bekennen sich Meister wie der im vorliegenden Buche erstmals zu seinem vollen Recht gelangende Christian Dedekind und vor allem Adam Krieger, zum volkstümlichen Ideal, freilich unter Festhaltung aller Ansprüche auf kunstmäßige Gestaltung. Krieger geht sogar so weit, mit seinen Ritornellen dem Liede noch ein Stück höherer Konzertkunst anzuhängen; er hat auf diese Weise Sachsen zum Hauptsitz des Orchesterliedes gemacht. Indessen erstand, namentlich seit dem Einzug der italienischen Oper in Dresden, dem national volkstümlichen Geiste im Liede ein gefährlicher Konkurrent in dem stetig anwachsenden Eindringen kantaten- und arienhafter Elemente. Das beweisen Sammlungen wie die von Jak. Kremberg (1689), die das kunstmäßige Prinzip bis zur Karikatur übertreiben. Damit stehen wir unmittelbar vor der großen Krisis im weltlichen Liede gegen Ende des 17. Jahrhunderts: während das geistliche Lied in Wolfg. Franck seinen klassischen Höhepunkt erreicht, stirbt das weltliche auf ein halbes Jahrhundert ab und macht der Kantate und Opernarie Platz. Nur in den handschriftlichen Sammlungen, vor allem Süddeutschlands, das jetzt erst in die Geschichte des Liedes eintritt, ist die alte deutsche Liederlust noch am Werke. Es ist ein merkwürdig buntes Bild, das sich uns aus diesen Handschriften entrollt: auf der einen Seite haben wir, z. B. in den Münchner Handschriften, Stücke lokalen Charakters, aus denen die ganze warmherzige Sinnlichkeit des Altbaierntums spricht, auf der andern allgemeines deutsches Volksliedergut, das wir auch z. B. in Thüringen finden, und endlich gesungene Instrumentaltänze französischer Provenienz, also eine Praxis, die deutlich auf Sperontes vorausweist.

Mit dem Kammerer'schen Notenbuch von 1715 sind wir in der Sphäre V. Rathgeber's und seines »Augsburger Tafelkonfekts« angelangt[1]), der Hauptquelle für den mehrstimmigen, kantatenmäßigen Liedgesang. Rathgeber's frische und lebenswarme Persönlichkeit ist dem Verf. mit Recht besonders ans Herz gewachsen. Der einzige Tadel, den er ihm gibt, daß er nämlich auch ernstere Gedichte in zu leichtem Tone komponiert habe, mag zu gleichen Teilen in der volkstümlichen Richtung und in den süddeutschen Verhältnissen begründet sein; wo-

1) Das Menuett »Als ich zur Sommerszeit« bei Kammerer Nr. 28 erscheint im Tafelkonfekt II 5 im Munde des »geduldigen Hiob« wieder.

her sollten in dieser kleinbürgerlichen Enge, die später z. B. auch einem Schubart zum Verhängnis wurde, die ernsteren Töne kommen?

Sperontes, mit dem das Lied im Norden wieder einen neuen Aufschwung nimmt, ist uns in letzter Zeit durch Buhle's Neudruck wieder näher gerückt. Der Verf. sieht seine historische Bedeutung hauptsächlich in seinem Eintreten für Chr. Günther und in der Beschränkung auf das Tanzlied französischer Art, seinen unheilvollen Einfluß aber in der manchmal dem Texte direkt widersprechenden Art des Parodierens, die dann unter seinen Nachfolgern, der Zeumerin u. a., zur wirklichen Kalamität für das deutsche Lied wurde. Den Weg aus dieser Veräußerlichung heraus gefunden zu haben ist das Verdienst Telemann's und weiterhin V. Görner's, die zugleich dem deutschen Liede nach einer langen Periode salbungsvoller Wohlanständigkeit wieder eine frische Dichterkraft zugeführt haben: Hagedorn. Ja, Görner hat es vermocht, dieser Poesie in seiner Musik gelegentlich einzuflößen, was ihr von Hause aus fremd war: wirkliche Größe und Wärme der Empfindung. Hagedorn war aber zugleich auch der Poet, der für Gellert die Bahn brach, und dieser Dichter erscheint mit seinen Fabeln erstmals in den Sammlungen von J. Ernst Bach (1749) und V. Herbing (1759) im deutschen Liede. Von diesen beiden Meistern ist Herbing freilich der ungleich bedeutendere. Bach hängt unbeschadet der Erweiterung, die ihm die Liedkomposition hinsichtlich der formalen und der instrumentalen Seite verdankt, doch noch in manchen Punkten mit der Speronteszeit zusammen, zumal in den Stücken in instrumentalen Tanzformen, wo die Deklamation mitunter recht erhebliche Härten aufweist; man vergleiche z. B. nur das vierte und neunte Stück der Neuausgabe. Bezeichnenderweise treten diese Mängel in den Stücken mit mehr als einer Strophenmelodie seltener auf.

Fast ein Drittel des ganzen Buches ist der sog. Berliner Schule gewidmet, der der Verf. verschiedene »Filialen« angliedert. Allerdings muß er dabei gleich zugestehen, daß verschiedene dieser Filialen, und zwar gerade die wichtigsten, nämlich die süddeutschen, es nur dem Geiste, nicht aber der direkten Abstammung nach sind. Schubart z. B., das Haupt der schwäbischen Gruppe, dem die Berliner viel zu viel theoretisierten, ist zu seinem volkstümlichen Prinzip nicht über Berlin, sondern teils direkt über das Volkslied, teils über die Kunst Rathgeber's und der Ostracher Handschrift gelangt. Aber eines ist diesen Richtungen allen gemein, das Bestreben, das Lied unter Ausstoßung aller seiner Natur widerstrebenden Elemente, für die der Berliner Krause das Sammelwort »Opernarie« gebraucht, wieder zum Gemeingut des ganzen Volkes und damit zu einem Volkserziehungsmittel im besten Sinne zu machen. Die Norddeutschen streben diesem Ziel in bewußter Reflexion und planmäßigem Vorgehen zu, die Süddeutschen mehr aus einem natürlichen, instinktiven Impuls heraus. Jene suchen das Vorbild bei den Franzosen und ihrem Gesellschaftslied, diese belauschen das eigene Volk selbst. Ohne Irrtümer und Übertreibungen ging es freilich hier so wenig ab, wie seinerzeit bei Rist. Ja zu einer Zeit, da unsere poetische Lyrik in Goethe ihren Gipfel zu erklimmen begann, hatte sich die Berliner Theorie in die eigene Sackgasse verrannt, aus der der Ausweg nur durch die Aufgabe des eigenen Rigorismus bezüglich der absoluten Volkstümlichkeit zu erkaufen war. Hier liegt auch mit der Grund, warum unsere klassischen Dichter verhältnismäßig lange auf ihre Komponisten warten mußten. Klopstock's Einfluß auf das deutsche Lied kann wohl kaum hoch genug angeschlagen werden, und zwar nicht allein nach der inhaltlichen, sondern auch nach der formalen Seite hin. Nicht mit Unrecht hat ihn Schiller einen »musikalischen« Dichter genannt; mit seinen freien Rhythmen, die »ununterwürfig Pindars Gesängen gleich frei aus der schaffenden Seele enttaumeln« sollten, mußte er ein willkommener Bundesgenosse für jeden Musiker sein, der aus der starren Schablone des alten Berliner Prinzips herausdrängte und das Recht höherer Kunst auch für das deutsche Lied forderte. Kein Wunder darum, wenn gerade Gluck, der Hauptverfechter der Anrechte des Geistes gegenüber der Form, der klassische Komponist Klopstock's bis auf den heutigen Tag geworden ist.

Aber auch Neefe's Klopstocklieder zeigen, daß ihr Komponist an poetischem Urteil und an Verständnis für die Ideen seiner Zeit dem Durchschnitt der damaligen Musiker weit voran war. Neefe hat lange Zeit unter demselben ungünstigen Schicksal zu leiden gehabt, wie Zachow: bei beiden vergaß man über dem Verhältnis zu ihren großen Schülern ihre selbständige geschichtliche Bedeutung. Bei Neefe ist diese gerade im Liede besonders groß, sie erstreckt sich nicht allein auf das formale Gebiet, auf dem er sich namentlich in den »Serenaten« (1777) als schöpferischer Geist zeigt, sondern auch auf den Geist im Liede, der gerade bei ihm im Anschluß an den neuen poetischen Aufschwung mit Macht aus den Schranken der alten Berliner Doktrin herausdrängt. Hier berührt sich Neefe bereits mit den drei Meistern, denen die Berliner Liederkunst selbst die entscheidende Erweiterung und und Veredlung ihrer Prinzipien zu verdanken hat: Schulz, Reichardt und Zelter. Die drei Künstlerporträts, die Kr. hier gezeichnet hat, sind wahre Musterbeispiele dafür, wie der Historiker seine schönste Aufgabe, innerhalb der Gattung die Individualitäten herauszustellen, zu lösen hat. Mit der immer noch häufig gehörten Behauptung von der doktrinären Einförmigkeit innerhalb der Berliner Schule ists für immer vorbei, und hoffentlich auch mit jener halb gönnerhaften, halb mitleidigen Anerkennung, die gerade diesen drei Künstlern heutzutage nicht nur in Laienkreisen zuteil wird. Namentlich Schulz, dessen Reform nicht allein die musikalische Seite des Liedes betraf (engster Anschluß der Musik an den Text unter Vermeidung aller Konvention!), sondern auch die poetische (Ausmerzung aller minderwertigen Poesie), tritt als Künstler wie als Charakter ins hellste Licht. Im Liede Reichardt's dagegen, des bedeutendsten und revolutionärsten, aber auch des unausgeglichensten der drei, spielt bereits jener oft bis zu dämonischer Wildheit erregte Subjektivismus herein, der seine letzte Wurzel in den Ereignissen von 1789 hat. Zelter endlich wird uns von Kr. aus seinen Liedern heraus, sehr im Gegensatz zu weit verbreiteten modernen Anschauungen, als ein Künstler von »Güte, Weichheit und jugendfrischer Herzlichkeit« geschildert; der Drang, die Stimmungen seiner Gedichte zu vertiefen und zu ergänzen und da und dort auch über den Dichter hinweg eine sinnige poetische Beziehung anzuknüpfen, hat ihn zu einer wichtigen Erweiterung der Form geführt: zur Kombination der strophischen Variation mit kontrastierenden Mittelsätzen.

Mit diesem durch Neefe und die jüngeren Berliner bewirkten Aufschwung war auch für Goethe die Zeit im musikalischen Liede gekommen. Reichardt ist, von einigen vereinzelten früheren Versuchen abgesehen, der erste Goethekomponist großen Stiles geworden. Vielleicht wäre hier der Platz gewesen, des Dichters eigene Stellung zur Liedkomposition im Zusammenhang etwas ausführlicher zu behandeln, die trotz Spitta u. a. immer noch nicht vollständig geklärt ist. Daß Goethe direkt und indirekt einen gewaltigen Einfluß auch auf die Weiterentwicklung des musikalischen Liedes ausgeübt hat, liegt auf der Hand. Das Problem verdiente wohl eine erneute Behandlung auch von musikwissenschaftlicher Seite. Spielen doch in Goethe's Schaffen fast sämtliche Gattungen der Vokalmusik, vom einfachen volkstümlichen Liede an bis zur Kantate und Oper, eine mehr oder minder wichtige Rolle. W. Bode's neues Buch[1]) gibt wohl willkommene Anhaltspunkte für eine solche Arbeit, gelangt jedoch wegen Mangel an musikalischer Fachkenntnis zu keiner erschöpfenden Lösung des Problems.

Der Schluß des Bandes behandelt das süddeutsche und österreichische Lied. Auch hier sind dem Verf. in Schubart, dem Volksmann par excellence und dem auch außerschwäbischen, namentlich Neefischen Einflüssen folgenden Zumsteeg ein paar prächtige musikalische Charakterköpfe gelungen; von Zumsteeg's »Kleinen Balladen und Liedern« sagt Kr. mit vollem Recht, daß hier »einer der schönsten Schätze des deutschen Liedes vergessen und brach liege«. Mit diesem Meister und den Wienern schließt der Band unmittelbar vor der Schwelle des klassischen Liedes ab. Einige Versehen mögen für eine zweite Auflage noch kurz angemerkt

1) Die Tonkunst in Goethe's Leben, 2 Bde. Berlin 1912.

sein: S. 64, Z. 10 v. u. muß es Sirenen heißen (statt Syrenen), S. 66, Z. 3 v. u. Satiren (st. Satyren), S. 269 in der Überschrift Gottlob (st. Gottlieb), S. 320, Z. 8 v. u. Siegmund von Seckendorff (st. Franz), S. 331, Z. 1 v. u. Taubenhayn (st. Taubenheim), S. 334, Z. 4 v. o. Elwine (st. Elwin). Indessen sind das äußerliche Schönheitsfehler, die mit dem in dem Buche enthaltenen Reichtum nichts zu tun haben. Es hat vielmehr alle Anwartschaft darauf, nicht nur den Fachgenossen als standard work zu dienen, sondern auch dem Laientum ein sicherer und genußbringender Berater zu werden. Dafür bürgt allein schon die äußere Darstellung. Die uns Deutschen immer noch im Blute steckende Anschauung, als müsse eine wissenschaftliche Leistung notwendig auch in einem schwer gepanzerten stilistischen Gewande erscheinen, führt Kr. auch hier wieder glänzend ad absurdum. Ohne viel Umschweife, herzhaft und sicher dringt er auf den Kern dessen, was er zu sagen hat, vor, und stellt es dem Leser in einer Weise dar, die er sobald nicht wieder vergißt. So decken sich, wie beim echten Kunstwerk, Inhalt und Form. Le style c'est l'homme. Es steht eine starke und reiche Persönlichkeit hinter dem Werke, und das ist sicher das Schönste, was man einem Buche nachsagen kann.

Halle a. S. **Hermann Abert.**

London Notes.

When *Siegfried Wagner* (b. 1869) last appeared in England, he had not produced any of his Munich and Hamburg operas. On 13th May 1912 he had an afternoon to himself at the Albert Hall Sunday Concert (London Symphony Orchestra), and conducted vocal and instrumental extracts from:— Herzog Wildfang (1901), Kobold (1904), Bruder Lustig (1905), Sternengebot (1908), Banadietrich (1909), and Schwarz-Schwanenreich (1911). Voluminous programmes explained the elaborate opera-plots. The Albert Hall more than any other London building searches out and assays style (cf. Z. XIII, 237), and the general verdict was quite unfavourable to the originality, or even (in spite of Humperdinckian orchestration) the attractiveness, of the music. The more so, as it acted as a foil to three of the most melodious masterworks of the father, Richard Wagner, in the same programme. There is no music in the world whose effect is not greatly influenced by context, and the policy of this particular juxtaposition is equally unintelligible, whether is was to be regarded as competition, makeweight, family sentiment, or a mere desire to put something of interest before an audience. In either case the uninspired music went quite to the wall.

With reference to our member C. F. Martienssen's article at Z. XIII, 225, April 1912, and his address before the Copenhagen Branch shown at Z. XIII, 285, May 1912, the *Kunzen family* is not unknown in England. Adolf Karl Kunzen (1720—1781) came over from Lübeck several times in his early days to play in London as a harpsichord virtuoso, and his op. 1 harpsichord sonatas were dedicated to George II's son, Frederick Lewis, Prince of Wales (d. 1751). In 1768, after the accession of George III, A. K. Kunzen brought over to London his son Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761—1817), as a harpsichordist child-prodigy of 7, along with an elder child-sister, just as in the case of the Mozarts 4 years before. The last-named Kunzen took to music professionally 20 years later, and became of course at Copenhagen the composer of "Holger Danske", etc. On 26th November 1900, Martin Kunzen, born at Drammen, Norway, in 1863, gave as pianist an orchestral concert in St. James's Hall; presumably a younger member of the same family. This hailed originally from Saxony.

The *Seventeenth Triennial Handel Festival* at the Sydenham Crystal Palace has just taken place, 4 days between 22th and 29th June 1912, and it is noteworthy that Handel settled in England in 1712. The old Westminster Abbey "Handel Commemorations" were in 1784, 1785, 1786, 1787 and 1791; they began as birth-centenary events, Handel's dates being 1684—1759; they were inspired mainly by the musical amateur Joah Bates (1740—1799), in some ways a later-day Samuel Pepys; the tickets were a guinea apiece, then a high price; the chorus was 274, the band 251; there were 26 oboes, and 26 bassoons, and the double-bassoon was first used in this country. Then there was a gap of 66 years. The first real public "Exhibition" was the Paris Art-Exhibition of 1673. Industrial Exhibitions began in Paris in 1798. Triennialism, as a principle half practical, half appealing to elemental sentiment, was introduced by Napoleon I. Then ensued triennial Exhibitions in France, copied in Dublin from 1829. But all this was home-action within the nation. Queen Victoria's husband, Prince Albert (1819—1861), first suggested an International Exhibition, emulative between the nations, and for industries and arts combined. This was the London Hyde Park Exhibition of the year 1851. Joseph Paxton was the Duke of Devonshire's head-gardener at Chatsworth in Derbyshire, (where Mary Queen of Scots was imprisoned by Elizabeth for 13 years), and this had the largest glass conservatory, $300' \times 145' \times 65'$, in Europe. Paxton suggested iron-framed glass for the Exhibition-building in Hyde Park, was allowed to design it, and became a great man thereby. It was $1851' \times 456' \times 66'$; note the first figure. There were 8 miles of exhibiting tables. This "World's Fair" was open 144 days, had 50,000 visitors daily, and made a profit. In 1854, not to waste 400 tons of glass, the building was re-erected at Sydenham, again under Paxton, with a total cost of £ 1,500,000. The building was now $1600' \times 380' \times 200'$, in the middle of its own immense and beautiful pleasure-grounds. This last event brought to birth the triennial "Handel Festival",—at the outset a death-centenary,—for the size of the building no doubt prompted the idea. And the function has remained Handelian ever since, not from any particular preoccupation with Handel, but merely because it is found that his diatonic, rhythmic and tuneful music alone makes good broad effects there. The subsequent growth of instrumental music, and the cultivation of Bach among the upper middle classes, have rather relegated the Handel Festival to the domain of the lower middle classes; but it is perhaps none the worse for that. The sorites from the gardener's glass-house to the choral development of England, which this has largely promoted, is remarkable. —— The Handel Festivals attract the largest concert-audience in the world, some 20,000 each day. In 1857 the chorus was 2000, the band 386; now the chorus is 4000, the band 500. The Handel Festivals have always been the happy hunting-ground of England's best solo-singers. In 1857 the singers were:—Clara Novello (1818—1908), Hermine Rudersdorff (1822—1882), Charlotte Sainton-Dolby (1821—1885), John Sims Reeves (1818—1900), Alfred Montem Smith (1828—1891), Willoughby Hunter Weiss (1820—1867), and Karl Johann Formes (1816—1889). Among the standing solo-singers of the last 55 years have been:—Sir Charles Santley (b. 1834) sixteen festivals, 1865—1909; Emma Albani (b. 1850) eleven, 1877—1906; Edward Lloyd (b. 1845) nine, 1874—1900; John Sims Reeves, seven, 1857—1874; Allan James Foley (1835—1899) seven, 1868—1885; Ben Davies (b. 1858) seven, 1894—1912;

Clara Butt (b. 1873) six, 1894—1912. There have been only three conductors:—Sir Michael Costa (1808—1884) till 1880, Sir August Manns (1825—1907) till 1900, Sir Frederic Cowen (b. 1852) till date. Owing to the growth of English choral singing, the final ensemble rehearsing is ten times as easy now as it was 50 years ago. On the other hand chorus sensationalisms, such as pianissimos and sudden explosions, unknown then, and much more so in Handel's time, have been introduced. The 4-day scheme of this year was the stock one, Rehearsal, Israel in Egypt, Selection, Messiah. Cowen had a triumphant success as an effective conductor. The attendances are falling off, the fate of the building is in doubt, and possibly this is the last of the Sydenham Handel Festivals.

Oscar Hammerstein's present 12-week summer season at his new "*London Opera House*" in Kingsway (cf. Z. XIII, 142, Jan. 1912), bids fair to be the last; as his admirable finely-staged performances get miserable audiences. Covent Garden, fashion, and general English lukewarmness towards opera, have been too much for him. It is said that he will sell to Beck of New York, for music-hall purposes.

Noticeable, there, has been the introduction to England of the charming "*Don Quichotte*", libretto by Henri Cain after Le Lorrain, music by Jules Massenet (b. 1842). This French 5-act "heroic-comedy" was produced at Monte Carlo on 24th Feb. 1910, and repeated at the Théâtre Lyrique, Paris, on 29th Dec. 1910. Here also in French, with a spirited and faithful English guide-book translation by Claude Aveling. Thirty-two opera composers have already set widely-ranging plots taken more or less from Cervantes' "Don Quixote" (1605), that mother of all novels with its enduring wit, wisdom and pathos. Many of these look only to the burlesque side. The present version differs certainly much from the original. Cervantes has left it extremely doubtful if the knight ever set eyes on his Dulcinea; he only saw once a square-faced peasant-girl, whom Sancho put up for the occasion to conceal an abortive mission of his own, and she galloped off with jeers astride on her mule, as soon as the knight saluted her. Here Dulcinea is a fashionable courtesan, touched at last by the elderly knight's devotion. The main scene, where Don Quixote recovers Dulcinea's necklace from blood-thirsty brigands, prevailing over them by mere gaunt saintliness, is nowhere in Cervantes. His death is in the forest, not at home in his bed. Nevertheless this excellently written version depicts, none better, the "always disinterested, generous, elevated and beneficent knight" (Ford). Hammerstein has staged the windmill scene capitally. The final scene with Dulcinea, and Don Quixote's death, are most affecting, and one forgets all about the astonishing eyebrows and the long distorted nose. Massenet's music is not his strongest, —and the recurring serenade theme is indeed conventional,—but the masterhand of the operatic composer is ever present. Lafond (bass) was the Don Quixote (Schaljapin at Monte Carlo, Marcoux at Paris); his make-up after Gustave Doré, and his singing and acting, were consummate. Yvonne Kerlord (contralto) was sufficiently good as Dulcinée.

Now the opera just mentioned contains exactly everything which an opera ought to contain; that is to say, an intelligible and commendable purport, simple and obvious dramatic situations, diction poetic and yet not involved, music appropriate and keeping on an even keel all through and as attractive as possible. Unfortunately the one next to be described, the *operatic event of the year* in England, shows the reverse of each of these things.

Lord Howard de Walden, 8th baron, born 1880, succeeded in 1899. He was at Eton and Sandhurst, and served in the Boer war. He is one of the richest men in England, having inherited the bulk of the London Portland property. The family name was Howard in the 16th century, but became Ellis at the beginning of the 19th. The present peer's personal name is Thomas Evelyn Ellis, and under that name he has come out as a music-drama librettist on the Wagnerian model. A libretto-trilogy based on the most ancient British (Welsh) legends is understood to be fully written. The first part, the "*Children of Don*", has been set to music by Josef Holbrooke (b 1878), this being his first dramatic work, and was produced by Hammerstein on 15th June 1912. Nikisch conducted. There were great preliminary upheavals in the press, and all musical London was agog. —— It was pointed out at Z. IX, 411, September 1908, that the cyclic change of the gods in the Hindu and Scandinavian cosmogonies was in its ultimate basis a philosophic representation of the 25,868-year precession of the equinoxes. A more mundane view of "old gods" was that as they were the deifications of the forces of nature, so man, in so far as he must overcome those forces to live, has in an equal degree and pari passu to destroy such gods. A still more concrete view has been hostility to any priestcraft. And the latest view of all is the revolt of such men as Shelley and Nietzsche against all pre-existent authority. It is a veritable welter of thought, in which poor human intellect, it is to be feared often most self-conceited, struggles this way and that way. How Wagner in his tetralogy applied such fundamental conceptions, through the vehicle of Norse and Teutonic legend, to certain modern views of his own, and what he added thereto in order to make a drama, has been analysed in the article above-quoted, and there is an end of it. But there is a curse on imitation, and about the imitative nature of Lord Howard de Walden's work there is not the least doubt. The hero Gwydion (Siegfried) is in Wagner's exact words "filled with an adamantine will to be lord of himself"; and it is impossible that a doctrine so essentially Wagnerian can have been found in any Myvyrian Archaeologies or Mabinogians or other repositories of Cymric legend. Nodens, the old slumbersome god rather partial to man's destiny, is exactly Wotan. The Siegmund and Sieglinde business comes in, and it is extremely doubtful if this exists in Cymric legend. There is a stolen danger-fraught cauldron, just tallying with the stolen Rheingold. There is a potion of forgetfulness. There is an earth-goddess. And so on indefinitely. In short there is an overwhelming primâ facie case of plagiarism of idea, throwing the onus on the author, if the converse is to be shown, that this comes out of Welsh legend. And the result is what was to be expected as to intelligibility of purport. We are told vaguely that the trilogy "deals with the war of man against the baleful gods of darkness"; while "man finds at last a champion to enter the field against the bitter gods". But in what way these particular gods are baleful or bitter is not disclosed. The truth is that the whole is, under the cloak of Cymric legend, an almost nonsensical farrago based on a second-hand shibboleth. And so much for purport. The enormously confused resultant plot could at a pinch be analysed, buthere there is not space. Suffice it to say, that the hero brings the cauldron, a mixture of poison and wisdom from the underworld, and hands it to the Druids; that the Druid magician-chief (a sort of ancient Merlin) wishes to use it for his own advantage, and

turns into wolves the hero and his brother the sons of Don (nature); that subsequently he cannot do without them so turns them back again, whereon he is himself killed; that a child finally appears, the grandson of Don (nature) by an illicit connection, who will regenerate things for man's benefit, —when Lord Howard de Walden finds a manager to stage the next instalment of his trilogy. Under this author's prentice-hand there are scarcely any dramatic situations in the piece, though with such a plot there might be. The tiresome lifeless characters (all by the bye with Welsh sexless names) have long monologues or duologues, mostly about the doom hanging over this or that; but, except for an occasional knocking-down (like ninepins, as someone has said) which represents killing, they walk on and off the stage simply ἄπραχτοι. Finally of 6 scenes, not one is in daylight, and some are in complete darkness. —— As to the libretto-words, doubtless the author has poetic tendencies. But his verse is so full of archaic pretentious language, and of forced unnatural expressions, is in fine such an exhibition of "tall writing", that it is impossible to take it seriously. It can be set to music, as could the „Kritik der reinen Vernunft", but it is not suited for music. —— The author acts as patron to Holbrooke, and the latter presumably has to write to order. The music here is vastly better than the words, because it is natural and above the average in originality; but it is difficult to give it any hearty praise because it is in no way dramatic. Holbrooke is probably the most facile of all English composers. When circumstances dam the torrent, he can do a really first-rate thing, as in expanding a concise lyric like "The Bells" to cantata-dimensions (cf. Z. VIII, 90, Dec. 1906). But he cannot dam himself. So that the converse process of piecing out Lord Howard de Walden's long disquisitions into some series of musical climaxes and periodicity-effects has been quite beyond him. The music is turbulently strong, and splendidly orchestrated. But it scarcely ever fits the stage-action, such as it is; and viewed as a monster symphonic-poem it has in itself neither form nor melody. The overture (very reminiscent of his own "Apollo and the Seaman") was good. At the death of the Druid magician came a quasi-Welsh air simply treated, but being a fly in amber this had no effect on the whole. While there were some powerful pages, the bulk was as dull as the text, and here and there downright stagnant. The vocal writing is of the very worst. In such music of course the words cannot be heard, and the English might as well have been Hebrew. —— The present writer devoted 9 hours to listening to rehearsal and performance, but can give no other honest opinion than this on the whole matter. That extremely clever body of men, the music-critics on the English press, have taken the opportunity to write brilliant notices; they are almost unanimous in the direction here shown. The incursion of this Wagner-bitten nobleman into opera-manufacture has had the merit of giving a living for the time being to Josef Holbrooke and a handsome fee to Arthur Nikisch; but its abortive ineffectualness has thrown back the general prospects of English-made opera indefinitely.

London. **C. M.**

Errata. The "London Notes" of last month were unavoidably issued without proof-correction by the author. A page 314 line 40, instead of "It was which characterized" should be read "It was blend which characterized". At page 315 line 48, instead of "is not desirable check" should be read "is a desirable check".

Das VI. deutsche Bachfest in Breslau.

(15.—17. Juni 1912.)

Die Tatsache, daß Breslau mit zu den ersten deutschen Städten gehörte, die sich einer geregelten und begeisterten Bachpflege (unter dem verdienten Th. Mosewius) hingaben, und daß im Schoße seiner musikalischen Korporationen, vor allem der Singakademie, der Geist dieser älteren Bachpflege nie erstorben ist, qualifizierte die Stadt zu einem besonders günstigen Versammlungsort für die Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft. Es ist dort in den drei Tagen vom 15.—17. Juni ganz vortrefflich zu Ehren Bach's musiziert worden. Die Anordnung der Festkonzerte war die von den früheren Bachfesten her bekannte: Zwei Aufführungen mit Chor- und Orchesterstücken, ein Kirchenkonzert, eine Kammermusik und ein Festgottesdienst. Den Chor stellte die Singakademie in Gemeinschaft mit anderen Breslauer Vereinen, den Instrumentenkörper der Orchesterverein; den Taktstock führte Prof. Dr. Georg Dohrn. Der Gesamteindruck der Leistungen war befriedigend, zum Teil geradezu erhebend, und mit gesteigerter Freude konnte man wahrnehmen, wie fleißig und sorgfältig die immerhin beträchtliche Zahl an schwierigen Werken einstudiert worden war. Mit zum Besten, was der trefflich geschulte Chor bot, zählten die Hauptsätze der Kantaten »Es ist ein trotzig und verzagt Ding«, »Es erhub sich ein Streit«, »Ihr werdet weinen und heulen«, in denen der Dramatiker und leidenschaftliche Situationsschilderer Bach zum vollsten Rechte kam. Prinzipielle Bedenken forderte nur die Wiedergabe von »Ein feste Burg« heraus, die der zündenden Wirkung ermangelte, einmal, weil die Orgel an entscheidenden Stellen (z. B. des ersten Satzes) nicht kräftig genug eingriff, dann auch, weil man das erste Duett solistisch besetzt hatte. In Dingen des Akkompagnements durfte man auch sonst zuweilen abweichender Ansicht sein, besonders im Kirchenkonzert, wo u. a eine ganze Strecke des Tenorrezitativs in »Komm, du süße Todesstunde« vom Continuo solo begleitet wurde. Doch verschwanden immerhin solche Stellen hinter der Masse von fein abgewogenen, mitunter frappierenden Klangwirkungen, und Wünsche, die hinsichtlich der Besetzungsfrage (etwa der Clarinen) aufstiegen, hingen nicht mit den Leistungen des ausgezeichneten Orchesters zusammen, sondern mit Fragen aus der Bachpraxis überhaupt. Bei der Wiedergabe der romantischen *D*dur-Suite fand sich alles beisammen, was ungetrübten Genuß gewährte. Auf drei im Programm vorgesehene Gambensoli mußte wegen Unpäßlichkeit des Münchener Kammervirtuosen Doebereiner leider verzichtet werden. Prof. Schumann (Berlin) spielte unter Aufgabe aller modernen Pianisteneffekte stilvoll das *d*moll-Konzert, A. Wittenberg ebenso die Solovioline im 4. Brandenburgischen Konzert. Beide Künstler zusammen vereinigte die Violinsonate in *A*dur. Daß man für die Gesangssoli wieder das allen Bachfreunden bekannte Quartett der Damen Stronck-Kappel, Philippi, der Herren Walter und Meschaert herangezogen hatte, war nur zu begrüßen, wenn auch der Wunsch nicht ganz zu unterdrücken ist, die Neue Bachgesellschaft möge für die Zukunft Fühlung mit einer größeren Anzahl von Gesangskräften nehmen, nicht nur um damit das Stammpublikum der Gesellschaft mit immer neuen Individualitäten bekannt zu machen, sondern auch um ihren Tendenzen in deutschen Gesangskreisen stärkere Resonanz zu verschaffen. Freilich ist das Zurückgreifen auf Solisten, die seit Jahren gleichsam auf Bach eingesungen sind, nicht zu unterschätzen; das zeigte sich u. a. in der

prächtigen, über jeder Kritik stehenden Wiedergabe des Sopran-Alt-Duetts »Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten«. In den Tenorsoli wäre hier und da ein etwas kräftigerer, männlicherer Ton und weniger liebevolles Verweilen bei lyrischen Einzelheiten angebracht gewesen. Meschaert, der übrigens konsequent Vorhalte meidet, stellte, wie immer, Momente großer Kunst hin, am fühlbarsten in der Kreuzstabkantate, die aber leider im Akkompagnement nicht ganz befriedigte (z. B. im ersten Rezitativ, wo das reizende Wellenmotiv der Bässe durch Orgelklang vollkommen zugedeckt, d. h. nahezu unhörbar gemacht wurde). Alle vier Solisten spielten zum Schluß in der Äoluskantate mit bestem Gelingen alle die humoristischen Trümpfe aus, die Bach ihnen so reichlich zugedachte.

Besonders lebhafte Diskussion riefen auch diesmal wieder die Cembalovorträge der bei Bachfesten stets freudig begrüßten Frau W. Landowska hervor. Außer vier Rameau'schen Stücken mit Flöte und Gambe spielte sie die Präludien und Fugen in *Cis* dur, *b* moll und *D* dur aus dem Wohltemperierten Klavier I, drei Satzpaare also, die inhaltlich wie spieltechnisch zu den stärksten Kontrasten gehören. Die Künstlerin setzte den gesamten Apparat ihres Instruments mit der ihr innewohnenden Intelligenz in Bewegung und vermittelte selbst Fachgenossen eine Reihe ganz neuer Eindrücke, unter denen die an das *b* moll-Präludium mit Fuge sich knüpfenden alle anderen überragten. Eine Klarheit und Durchsichtigkeit des Fugengewebes, wie sie sich da durch planvolle Anwendung des 16- und 4-Fußtones ergab, ist auf dem modernen Klavier zu erreichen unmöglich, abgesehen von anderen feinen dem Cembalo eigentümlichen Detailwirkungen. Wenn trotzdem hier und da auch in Musikerkreisen wieder die widersprechendsten Urteile ablehnender Art laut wurden, so zeigt das abermals, daß man der Cembalokunst durchschnittlich noch viel zu befangen gegenübersteht und, statt ihre Berechtigung aus ihrem Wesen selbst zu erklären, die Maßstäbe zur Beurteilung aus einem Vergleich mit dem gänzlich verschieden gearteten Klavier nimmt. Cembalo und Klavier entziehen sich einem Vergleich ebenso wie etwa Laute und Gambe, denn sie gehören mit ihren Vorteilen und Nachteilen zwei von Haus aus getrennten Instrumentengeschlechtern an. Eine Einigung darüber, ob für ein gewisses Stück, z. B. das *b* moll-Präludium, Cembalo oder Flügel als das angemessenere zu betrachten ist, wird im Grunde niemals erzielt werden, weil das jedesmal von dem subjektiven Befinden des Hörers, seiner Gewöhnung an den Klavierklang, seinem inneren Verhältnis zu Bach, seinen historischen Interessen usw. abhängt. Anders freilich, wenn das Cembalo in einer Umgebung hervortritt, die seiner Bestimmung und Behandlung widerspricht, wie das beim Vortrag des mit Prof. Buths vortrefflich gespielten *C* dur-Konzerts für zwei Instrumente mit Orchester geschah. Hier ging, zumal in den allzu lebhaft genommenen Allegrosätzen, jegliche Stimmführung, jegliche Thematik erbarmungslos unter in einem undefinierbaren, nur durch den nackten Rhythmus noch aufrecht erhaltenen Gewirr von spitzen, individualitätslosen Klangelementen, deren Farblosigkeit jedesmal am empfindlichsten bemerkbar wurde, wenn der weiche Klang der begleitenden Violinen hinzutrat. Der Fehler war, daß man dieses Konzert, das als ein Stück intimer Kammermusik in einen kleinen Raum gehört, in den modernen, in diesem Falle ungewöhnlich großen Konzertsaal überführte und als ein Werk blendender Virtuosenmusik auffaßte. Hierbei mußte das Cembalo mit seinen sonst so schätzenswerten Eigenschaften nicht nur sich selbst, sondern auch die Komposition Bach's

einigermaßen bloßstellen. Einzelne seiner Schattenseiten traten auch bei der Aufführung des *f*moll-Konzerts im zweiten Orchesterabend hervor, woran wiederum der Raum und die verfehlte Tendenz schuld waren, nicht etwa die Spielerin, die im Gegenteil mit Scharfsinn und Feingefühl alle Möglichkeiten ausbeutete (z. B. rasches Tempo, zu dem das Klavier nicht in gleicher Weise auffordert), um ihrem Instrument Eindruck zu verschaffen. Aus diesen beiden belehrenden, negativen Ergebnissen aber etwa den Schluß zu ziehen, beide Werke seien in dieser Ausführung bei Bachfesten fehl am Ort, wäre verfrüht. Man stelle sie in den Rahmen eines wirklichen Kammermusikkonzerts in kleinem Saale und die erwähnten Inkonvenienzen werden gehoben sein; mit anderen Worten: es wird bei jeder neuen, noch nicht erprobten Aufführung solcher Werke nicht nur (was selbstverständlich ist) für künstlerische Ausführung zu sorgen sein, sondern auch dafür, daß das Tonwerk, damit es wirklich den Weg zum Herzen der Hörer finde, unter den günstigsten äußerlichen Bedingungen in die Erscheinung tritt. Welche Bedeutung die diesmal ignorierte Raumfrage in der alten Aufführungspraxis einnahm, setzt, wie bekannt, am kürzesten Quantz in seiner Flötenschule auseinander[1]). Wie historische Erkenntnis mit den Anforderungen der modernen Praxis zu verbinden ist, zeigte sich in den Klavierakkompagnements von Prof. M. Seiffert, der zusammen mit dem Vertreter der Orgel, Musikdirektor M. Ansorge, dem Dirigenten als getreuer Helfer zur Seite stand. — Auserlesene Werke vorbachischer Meister brachte schließlich das Kirchenkonzert und der Festgottesdienst; zunächst die große a cappella-Sterbemotette »Unser Leben ist ein Schatten« Joh. Bach's († 1673), also wohl des Erfurter Organisten dieses Namens, ein ergreifendes Stück voll unmittelbarer Ausdruckskraft, Grab- und Trostgesang zugleich, dessen Hauptwirkungen von einem dem Hauptchore antwortenden Echochor ausgehen. Angesichts der Schwierigkeiten, die es bei einzelnen offenen Einsätzen am Anfang und vor allem im Intonieren der vielen kleinen Absätze bietet, konnte die Ausführung nur als musterhaft bezeichnet werden. Von den beiden Schütz'schen Stücken wurde das bekannte »Saul, was verfolgst du mich« mit der nötigen dramatischen Wucht, der nicht eigentlich auf starke Chorbesetzung berechnete erhabene Dialog »Weib, was weinest du« mit viel Zartheit und Innigkeit vorgetragen. Recht Gutes leistete ferner der Kirchenchor an St. Bernhardin unter Max Ansorge im Vortrage der Motette »Singet dem Herrn« von Pachelbel, des poetischen Kyrie von Hasler und der Bach'schen Kantate »Brich dem Hungrigen dein Brot« (mit den obengenannten Solisten). Zu gleicher Zeit brachte der Domchor unter Siegfr. Cichy beim Hochamt im Dom außer der *h*moll-Messe des um Breslaus Kirchenmusik verdienten M. Brosig und eines Offertoriums des Dirigenten ein Bach'sches Orgelstück, sein *G* dur-Sanktus und den Eröffnungssatz der Kantate »Lobet Gott in seinen Reichen« zur Aufführung, ein Vorgehen, mit dem die katholische Geistlichkeit Breslaus in nicht genug zu

1) Der Andrang der Breslauer Musikfreunde zu dem »Kammermusikkonzert« war so stark, daß trotz des Vorhandenseins eines Kammermusiksaales doch der große Orchesterkonzertsaal benutzt wurde. In ähnlichen Fällen würde es vielleicht der Bachsache zu viel größerem Nutzen und den Hörern zu größerer Erbauung gereichen, wenn man dergleichen Konzerte (wie von geschätzter Seite aus vorgeschlagen wurde) als wirkliche »Kammermusik« zweimal vor wechselndem, kleinem Publikum veranstaltete, etwa in der Form von Serien (A und B). Den mitwirkenden Künstlern würde die Wiederholung ihrer Vorträge wohl nur in seltenen Fällen als grobe Zumutung erscheinen.

rühmender Weise bewiesen hat, daß in Dingen der Kunst konfessionelle Gegensätze für sie nicht bestehen. — Über die ohne ausgedehnte Diskussionen verlaufene Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft wäre an dieser Stelle nur zu berichten, daß in ihrem Mittelpunkt ein wertvoller, auf gründlichste Kenntnis der Bachliteratur gestützter Vortrag von M. Schneider (Berlin) über »Vorschläge und Bemerkungen zur Bachpraxis« stand, ferner, daß die Anzeige einer neuen, wahrscheinlich ein Autograph Bach's enthaltenden Handschrift (ein Seitenstück zu dem Leipziger Andreas Bach-Buch) durch den glücklichen Besitzer W. Wolffheim (Berlin) allgemeines Interesse erregte. Nicht unerwähnt mögen endlich auch die knappen, treffenden Einführungen in die zur Aufführung gekommenen Bach'schen Werke aus der Feder O. Kinkeldey's bleiben (im Programmbuch).

Auch diesmal hatte das Ausschußmitglied A. Odermann, in opferwilliger Weise einen namhaften Betrag zur Verfügung gestellt, durch den einer Anzahl unbemittelter Kantoren und Organisten der Besuch des Festes ermöglicht wurde.

Rat und Bürgerschaft Breslaus hatten alles aufgeboten, um dem Fest, dem als hoher Protektor S. Kgl. Hoheit Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen bis zum Schluß beiwohnte, den Charakter einer außergewöhnlichen Veranstaltung zu geben. Daß der Erfolg den Erwartungen wirklich entsprach, kam beim abschließenden Festmahle verschiedentlich zum Ausdruck und wird nicht zuletzt der tatkräftigen Initiative des Festausschusses und seinem künstlerischen Beirat Prof. Dohrn, dem Leiter des Festes, zuzuschreiben sein.

Leipzig. **A. Schering.**

Das Stuttgarter Bachfest.

(1.—3. Juni.)

Das Zustandekommen des Stuttgarter Bach-Musikfestes ist den rühmlichen Bestrebungen und der Vorarbeit des württembergischen Bachvereins, dessen Entstehen wieder auf das opferfreudige und begeisterte Wirken des Stadtpfarrers A. Werner zurückzuführen ist, zu verdanken.

1. Tag: *h*moll-Messe, 2. Tag: Instrumentalwerke, 3. Tag: Kantatenabend. — Ob gerade die hohe Messe für Musikfestaufführungen, also für Massenbesetzung geeignet ist, darüber läßt sich streiten. Wenn nun auch Bach seine Kantaten mit sehr geringer vokaler und instrumentaler Besetzung aufzuführen pflegte, so ist doch bei dem Fehlen aller ganz direkten Überlieferungen usw. auch nicht ausgeschlossen, daß der Meister einen größeren oder ganz großen Klangkörper nicht verachtet hätte oder gar mit Freuden hätte gelten lassen, wie Mozart[1]).

Wir sind der festen Überzeugung, daß Johann Sebastian, wäre er durch irgend ein Wunder in der Stuttgarter Aufführung in persona erschienen, dem Dirigenten keineswegs die Perücke an den Kopf geworfen, daß er vielmehr, angesichts mancher glänzenden Vorzüge, auch mitunterlaufene Mängel verziehen hätte. Die breiten Chorsätze der Messe kamen zu prächtiger Wirkung und auch etwas leichter gehaltene Fugensätze wie *cum sancto spiritu* kamen noch verhältnismäßig deutlich heraus. In den getragenen Episoden *qui tollis* und *incarnatus* störte stellenweise die unreine Intonation im Chor,

1) S. den Brief an seinen Vater von 1781: »Sinfonie magnifique gegangen: 40 Violin gespielt, die Blasinstrumente alle doppelt, 10 Bratschen, 10 Contrabassi, 8 Violoncelli und 6 Fagotti«.

während das *Crucifixus* in seinem letzten Teil durch das Heruntergehen der Stimmen fast verunglückte. Daran trug übrigens auch die Aufstellung, die Trennung von Orchester und Chor, die Schuld. Das Einschieben einiger Kontrabässe zwischen die Chormassen (etwa 450 Sänger, wie mir gesagt wurde) hätte denselben eine vielleicht Wunder wirkende musikalische Stütze abgegeben. Die Solisten waren vorzüglich, besonders Frau Rückbeil-Hiller und Frl. Diestel, der Baßsänger stand etwas zurück. Die Orgelstimme von Imanuel Faisst, gründlich und gewissenhaft gearbeitet, tritt manchmal auch gegenüber den Trompetenstimmen bei den höheren Stellen vermittelnd und verstärkend ein. (Die Trompetenstimmen waren zurechtgelegt.) Immerhin gefällt mir diese Orgelstimme besser als zwei im Druck erschienene, von denen die eine zu oberflächlich, die andere allzusehr getüftelt ist. Bei den Arien *in spiritum sanctum* und *agnus dei* ergaben sich einige merkliche Schwankungen zwischen Orgel, Solostimmen und Orchester, woran wohl der ungünstige Sitz des Organisten, der dem Kapellmeister nicht ins Gesicht sehen konnte, schuld war. Bei einigen tiefen Altstellen hörten wir manchmal verstärkend mitgehende Tenorstimmen und ähnliches. Für den einzelnen Fall ist dies ein zu billigendes Verfahren, wenn auch nicht empfehlenswert. — Wohl aber bedauerlich ist es, daß in dieser Weise zurecht gemachte Stimmen im Druck erschienen sind. Wollten doch die Herren Verleger bei Klassikerausgaben nur streng Originalgetreues veröffentlichen und die unvermeidlichen Zusätze an Vortragszeichen usw. nur in kleinem Druck beifügen lassen. Was ist da schon von seiten der Herren Bearbeiter an unverzeihlicher Willkürlichkeit (nach Bülow'schem Muster) gesündigt worden!

Bei der tüchtigen und kundigen Leitung des Hofkapellmeisters Erich Band ist besonders das stramme Zusammenhalten des Chor- und Instrumentalkörpers und die feste rhythmische Haltung, die sich aller Tempoverzerrungen enthielt, rühmlich hervorzuheben. Nicht zu billigen waren die Pausen zwischen den einzelnen Sätzen des *Kyrie* und auch an einigen Punkten im *Gloria*. Ein bißchen »sängerfestartig« mutete das für den Baßeinsatz vor Beginn der *Fis*-mollfuge nach dem *Christe* angegebene *fis* auf der Orgel an, was doch gewiß nicht absolut nötig war. *Kyrie* und *Gloria* müssen beide für sich in ununterbrochener Folge der Tonstücke gegeben werden.

Zum zweiten Tag, der die Passacaglia, das zweite brandenburgische Konzert, das Konzert für 3 Klaviere, das *A*moll-Violinkonzert (Konzertmeister Wendling), die Goldbergischen Variationen für zwei Flügel gesetzt, und die vierte Orchestersuite in *D* brachte, war es mir leider unmöglich, von Karlsruhe hinüberzufahren. Doch wurde mir von kollegialer Seite berichtet, daß unter Leitung des Generalmusikdirektors Dr. Schillings alles vortrefflich herausgekommen, der Totaleindruck ein entzückender gewesen, wie auch die von Rheinberger bearbeiteten Variationen von den Herren Pauer und Wolfrum in glänzender Weise vorgetragen worden seien. Diese Bearbeitung Rheinberger's kommt allerdings auf ein höchst wirksames Duo für 2 Klaviere heraus, ist aber sehr unbachisch. Der an sich so vortreffliche Komponist gibt sich in der Naivität seiner manchmal unbegreiflich kritiklosen thematischen und kontrapunktischen Zusätze recht befremdend. Man möchte glauben, er wäre durch die sich mit bewußter Vorliebe in dieser Art ergehenden Kantatenbearbeitungen von Robert Franz dazu angeregt worden.

Überwältigend im Totaleindruck wie in manchen Einzelwirkungen war der Kantatenabend. Der Dirigent, Generalmusikdirektor Dr. Philipp Wolfrum

macht seinem Ruhm als wirklich berufener Bachkenner und Bachpraktiker alle Ehre. Die Zusammenstellung der Kantaten — Trauerode, Gott der Herr ist Sonn' und Schild, O Jesu Christ, mein's Lebens Licht, O Ewigkeit du Donnerwort, zweite Komposition, und O ewiges Feuer — war ebenso zweckmäßig wie geschmackvoll. Dasselbe gilt von Wolfrum's »taktvoller« Rhythmik, seinen (vielleicht manchmal etwas zu reichlichen) Nuancen und seiner Bearbeitung der Kantaten (1., 2., 4. von Wolfrum, Kantate 5 bearbeitet von Schillings). Am harmonischsten und bachischsten in diesem Punkte schien mir die 4. Kantate, O Ewigkeit usw. zu wirken. Hier war dem originalen Orchester nur eine bescheidene Orgelstimme zugesetzt, und dadurch wurde eine herrliche, stilvolle Klarheit des Klangs erreicht, die dieses, unter seinesgleichen durch merkwürdige Eigenart hervortretende Werk in schönes Licht setzte. Nicht viel weniger klar gab sich die Ausführung der Kantate »O ewiges Feuer«. Wie prächtig machten sich hier Joh. Sebastians hohe Trompeten, die in der Originalfassung geblasen wurden. Merkwürdig klang der nur von 3 Posaunen und 3 Trompeten (darunter im Original 2 Litui, einer Art von Zinken) begleitete Chorsatz »O Jesu Christ mein's Leben Licht«. Wolfrum tat sehr gut daran, gerade diese für eine Ausführung im Freien gedachte Instrumentation Bach's ganz wörtlich uns hier vorzuführen. Hierzu sei bemerkt, daß das Stück auch nach der anderen Partitur mit Streichquartett, Oboen usw. gegeben, sehr weihevoll, ja vielleicht noch harmonischer wirkt als mit den immerhin etwas grotesk seltsamen 6 Blechinstrumenten.

Etwas mehr mit instrumentalen Zusätzen, bzw. Veränderungen waren die beiden ersten Nummern bedacht. In der Trauerode konnte man an verschiedenen Stellen den Gedanken an eine »franzrobertische« Klebrigkeit der Füllstimmen nicht los werden. Doch störte dies den Totaleindruck kaum. Nach Nennung der in jeder Beziehung vortrefflichen Solisten, der Damen Ohlhoff und Philippi und der Herren Walter und Stephani (darunter ragte die Altistin wieder speziell hervor) sei noch die Frage berührt, ob Kantatenaufführungen mit so stark besetzten Chören empfehlenswert sind. Ich für meinen Teil kann diese Frage nur bejahen. Alle Nummern eigneten sich für stärkere Besetzung, ja die letzte, »O ewiges Feuer« scheint eine besonders kräftige geradezu zu verlangen, ebenso wie der in höchst sinniger Weise als Schluß dieser Kantate wie des ganzen Musikfestes beigefügte prächtige Choral, aus einer der Ratswahlkantaten entnommen, »Sei Lob und Preis mit Ehren«. Wenn manche Schwankungen, hervorgerufen durch etwas nachkommende Mittelstimmen, eintraten, so lag dies an momentanen Verhältnissen und hätte vermieden werden können. Wie es schien, hatten die Stuttgarter Musikdirektoren, die die mühsame Arbeit des Einstudierens der Chöre in opferwilliger Weise übernommen hatten, viele Tempi sich viel ruhiger gedacht, als Wolfrum, der manchmal überraschend beflügelte Tempi nahm und streng festhielt. Hätte Meister Wolfrum da einiges etwas breiter taktiert, was übrigens gar nichts geschadet hätte, so wären die Schwankungen sicher unterblieben.

Dieser Kantatenabend bestärkte mich in der Ansicht, daß eine Anzahl von Kantaten des großen Johann Sebastian für stark besetzte Chöre, natürlich unter gewissen Voraussetzungen, recht geeignet sind, wenn auch eine kleine Besetzung, die dem intimeren Charakter mehr entspricht, ohne Zweifel als das Stilgerechtere vorzuziehen ist.

Karlsruhe. **Max Brauer.**

Sommaire de la Revue musicale mensuelle S. I. M.

Numéro du 15 juin 1912.

Les idées de Rousseau sur la musique, par **Paul Marie Masson.**

Les idées de Rousseau sur la musique se rattachent à l'ensemble de son système philosophique, la confiance dans la bonté de la nature. La meilleurs musique sera donc la musique vocale, qui est aussi la plus naturelle. L'harmonie aura le pas sur la mélodie, et la musique italienne sur la musique française. Rousseau, qui n'a pas de mots assez cruels pour cingler le grotesque de notre Opéra français, ne tarit pas sur la supériorité de l'Opéra italien. Le parallèle qu'il établit entre ces deux formes d'art, l'entraîne à des considérations intéressantes sur la nature du drame lyrique. (à suivre.)

Les Bouffons, par **L. de la Laurencie.**

Histoire et esthétique des Opéras italiens représentés à Paris de 1752 à 1754 (troisième saison des Bouffons). Que ces œuvres apportaient-elles de neuf au public parisien, dans quelle mesure étaient elles originales, et dans quelle mesure étaient-elles faites d'emprunts? (à suivre.)

La musique de Jean-Jacques Rousseau, par **J. Tiersot.**

La musique, qui fut de tout temps pour Rousseau une distraction et un délassement, fut aussi, durant une grande part de sa vie son occupation professionnelle et son gagne pain. Outre ses œuvres musicologique et son Devin de Village, que tout le monde connait, il a laissé des Opéras, des Symphonies et des Chansons et même de la musique religieuse, généralement oubliée aujourd'hui. Nous donnons ici un fragment de son ballet *les Muses Galantes* qui était jusqu'à présent demeuré introuvable, et l'hymne *Ecce sedes hic tonantis* pour Soprano et Orchestre, non édité jusqu'à ce jour.

Lully, fils de meunier, par **Henry Prunières.**

«A dire vrai, le résultat des fouilles d'archives que je terminais vers le même temps à Florence, m'avertissait que l'auteur de l'article annoncé (M. Denizart: La famille française de Lully. Numéro du mai) faisait fausse route». «Il n'existe pas un seul document, un seul fait, ... à la biographie de Lully qui puisse être invoqué à l'appui de cette hypothèse».

Vorlesungen über Musik.

Arnsberg. Dr. H. Stephani-Eisleben: G. F. Händel. (Gelegentlich der Aufführung der »Jephta«).

Eisleben. Dr. H. Stephani: 10 Vorträge über Geschichte der Musik im 16. und 17. Jahrhundert.

Frankfurt a. M. Dr. M. Bauer: Beethoven's Leben und Werke. — Über G. Mahler's achte Sinfonie. — Anläßlich der Eröffnung des 5. deutschen Hochschultags: Über Richard Wagner's Tannhäuser.

Würzburg. An dem Ende Juli stattfindenden Fortbildungskursus für Schulgesangslehrer halten Vorlesungen: Oberlehrer M. Böthig-Leipzig: Rhythmische Erziehung nach Jaques-Dalcroze; Theorie und Praxis. C. Eitz-Eisleben: Der musikalische Tonvorstellungskomplex; Tonnamen und Noten als Denkmittel; Klangverwandtschaft und Tonalität. Prof. Dr. von Frey-Würzburg: Physiologie der Stimme. Ferner weitere Vorlesungen besonders über die Stimme.

Notizen.

Jan Blockx †. Il est mort le 26 mai à Anvers, où il était né le 25 janvier 1851. D'origine essentiellement populaire, il fit sa première éducation musicale à l'église comme enfant de chœur, puis fut élève de Callaerts, de Brassin et enfin de Peter Benoit, qu'il devait remplacer en 1901 comme directeur du Conservatoire flamand. Comme compositeur, il s'orienta rapidement vers le théâtre lyrique et y donna successivement *Iets vergeten* (1877), *Milenka*, ballet (1888), *Maître Martin* (1892), *Herbergprinces* (1896), *Tiel Eulenspiegel* (1900), *De Bruid der Zee* (1901), *de Kapel* (1903), *Baldie* (1910), remanié depuis et devenu *Liefdelied* (1911). Sa mission artistique consista dans l'appropriation, au théâtre, du style populaire flamand créé par Peter Benoit et qui caractérise proprement l'école anversoise. Il était servi en cela par une inspiration vibrante et un tempérament chaleureux. A ce point de vue, les scènes «populaires» de ses ouvrages ont une allure superbe et un cachet inimitable; mais son style était assez ancien et son écriture par trop sommaire. Il n'en fut pas moins le plus «populaire», au propre sens du mot, de nos compositeurs d'opéra et sa mort est pour l'art belge une irréparable perte. E. C.

Reste altgriechischer Tonkunst führte am 29. Juni unser Mitglied Kapellmeister Iwan Fröbe mit Herren des Charlottenburger Lehrergesangvereins einem geladenen Publikum vor. Herr Dr. Johannes Guthmann hatte das griechische Theater seines herrlichen Parks in Neu-Cladow an der Havel zur Verfügung gestellt. Eine gelegentliche Revision unserer lebendigen Beziehungen zu den Relikten hellenischer Musik, eine Revision, die immer wieder Antwort sucht auf die Frage nach der Lebensfähigkeit dieser wenigen Proben einer versunkenen Kunst, ist stets willkommen und dann doppelt, wenn sie uns ein so tüchtiger und feinfühliger Dirigent wie Herr Fröbe vermittelt. Die Antwort, die uns die diesmalige Aufführung gab, lautete: die Wirkung der griechischen Musik ist im allgemeinen um so stärker, je mehr sie als Gebrauchsmusik geboten wird, je mehr sie also durch Mimik, vor allem durch rhythmisches Schreiten, durch Kostüm, Architektur und Landschaft ergänzt wird. Wenn wir schon die uns vertraute alte Kirchenmusik nur ungern von der Liturgie, von Gotteshaus und Weihrauch loslösen, wieviel mehr bedarf diese Musik, die wir uns immer noch nicht völlig erobert haben, der helfenden Assoziation! So hinterließen den stärksten Eindruck der von Marcello aufgezeichnete Homerische Demeterhymnus Δήμητρ' ἠύκομον, mit dem der Chor, in weite farbige Gewänder gehüllt, von fernher in gelöster Ordnung durch den Hain feierlich heranschritt, und das beim Abgang gesungene Seikilos-Epigrammation Ὅσον ζῆς φαίνου. Ganz unmittelbar ergriff dagegen die von Herrn Mersmann vorgesungene, vom Chor wiederholte Klage aus dem Orestes Κατολοφύρομαι ματέρος αἵμασᾶς. Bei solchen Stücken von einer eigenen Schönheit dämmert einem doch das Verständnis für die hohe Wertschätzung ihrer Musik seitens der Griechen auf. Die Instrumentalbegleitung wurde mit gutem Erfolg von 2 Oboen, 3 Doppelpedalharfen, 4 Handtrommeln und 4 Paar kleinen Becken ausgeführt; vielleicht hätten die Harfen etwas schwächer besetzt sein können. Wer sich einmal Rechenschaft abgelegt hat über das, was wir tatsächlich von der althellenischen Musikpraxis wissen, wird mit den Herausgebern nicht rechten wollen; indessen befriedigten allgemein die in der Harfenbegleitung zurückhaltenderen Bearbeitungen Thierfelder's mehr als diejenigen Fleischer's. Curt Sachs.

Bethlehem (Pa.). An dem bereits siebenten der von Dr. J. Wolle ins Leben gerufenen Bachfeste (31. Mai und 1. Juni) wurden im ersten Konzert einige Kantaten und eine Anzahl Choräle, im zweiten die *h*moll Messe zur Aufführung gebracht. Der erste Teil der Messe begann nachmittags um 2 Uhr, der zweite um 5 Uhr.

Bruxelles. Alexandre Béon †. La section belge de la SIM. vient de faire une perte très sensible en la personne de son vice-président, M. Alexandre Béon, né à Paris le 5 avril 1862, mort à Bruxelles le 28 juin 1912. A diverses reprises, nous avons signalé ici les services rendus par le défunt à la pratique musicale

belge en général et en particulier à notre association. M. Béon, directeur da la maison Erard en Belgique, laisse une oeuvre musicale assez considérable, dont deux ballets qui furent représentés au Théâtre de la Monnaie. E. C.

Dresden. Auf dem kleinen Rathausturm fand anläßlich des Geburtstages des Königs von Sachsen eine Festmusik (Leitung Prof. O. Richter) mit einem interessanten Programm statt, das hier mitgeteilt sei: 1) a. Feierlicher Aufzug. Quatricinium für Trompeten und Pauken, wie solches um 1770 von den 11 »Kunstverwandten« am Hofe zu Dresden unter Leitung des Oberhoftrompeters J. F. Schröter ausgeführt ward. (Vgl. E. Altenburg: Versuch einer Anleitung usw., 1795). b. Vater, kröne du mit Segen unsern König und sein Haus, Choral (rhythmisch) mit Intraden. Tonsatz von J. S. Bach aus der Kantate: Es erhub sich ein Streit. c. Feierlicher Abzug. Quatricinium (wie oben). 2) Zwei Stücke von J. Walther weiland Hofkapellmeister in Dresden. a. Dreistimmiger Kanon, Septimi Toni aus: Sechs vnd zwentzig Fugen (vgl. weiteren Titel im Maiheft unter den Notizen). b. Allein auf Gott will ich mein Grund und Glauben setzen aus: *Selectae harmoniae quatuor vocum* (Vitebergae, 1538). 3) Zwei sächsische Königshymnen. a. Herr, du in Himmelshöh'n, hör' treuer Sachsen Flehn. Nach einer altsächs. Instrumentalmelodie bearb. von O. Schmid-Dresden (Musik am sächsischen Hofe, Band 10). b. Hymnus aus der Kantate: Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten! von J. S. Bach. 4) Das treue deutsche Herz von J. Otto (weiland Kantor der Kreuzschule zu Dresden).

Dresden-Hellerau. An den Schulfesten der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze gelangte u. a. auch der zweite Akt von Gluck's Orpheus zur Aufführung.

Helmstedt. Eine wertvolle und reichhaltige Kirchenmusikbibliothek, die sich in der Dienstwohnung des derzeitigen Kantors zu St. Stephani ungeordnet befand, ist von W. Gurlitt rekognosziert und skizzenweise katalogisiert worden. (Was ist während des 17. Jahrhunderts in St. Stephani musiziert worden. Die Antwort in Form einer Katalogskizze. Helmstedter Kreisblatt, Nr. 127, 128, 139.) Von zwei riesigen handschriftlichen Sammlungen (beide je etwa 500 Vokalwerke) sind leider nur Bruchstücke enthalten, die aber immerhin vieles Interessante erschließen werden können. Die eine ist mit Heinricus Taube und der Jahreszahl 1638 gezeichnet. Außer einer sehr großen Zahl von Komponisten, die mit fünf und weniger Stücken vertreten sind, verzeichnet der Inhalt folgendes: Heinrich Grimm, 100 mal, S. Scheidt, 52 mal, L. Viadana, 51 mal, H. Schütz, 42 mal, J. H. Schein, 37 mal, M. Prätorius, 12 mal, Isaak Posch, 10 mal. Möge die allem nach sozusagen vogelfreie Sammlung bald in gesicherten behördlichen Schutz kommen.

Helsingfors. Der Chorverein *Suomen Laulu*, dessen Männerchorsektion seit seinen Konzertreisen (1901 in Deutschland, Holland, Belgien und den skandinavischen Ländern, sowie 1906 in Berlin und in Ungarn) bei manchen Lesern unserer Zeitschrift im Andenken geblieben ist, hat in den letzten Jahren in bemerkenswerter Weise auch die ältere Chormusik gepflegt. Oftmals hat der Chor in seinen Konzerten vom Besten zu Gehör gebracht, was von den herrlichen Schätzen jener vergangenen Zeiten neuerdings veröffentlicht worden ist. Die Art der Vorträge verdient das höchste Lob. Der Dirigent des Chores, Magister Heikki Klemetti, hat nunmehr, unterstützt vom hiesigen Volksaufklärungsverein, begonnen, eine besondere, wohlfeile Serie herauszugeben, betitelt: »Historische Chorgesänge aus dem Programm des Suomen Laulu«. Bis jetzt sind davon 3 Hefte gedruckt, Chansons und Madrigale von Dufay, Binchois, Okeghem, Morley, Dowland, Haßler u. a., mit finnischem Texte versehen. Zu den meisten hat der Herausgeber selbst neue, der Stimmung der Musik angepaßte Originaltexte gedichtet. Nun werden diese reizenden Gesänge sogar von ländlichen Chören mit Begeisterung vorgetragen, und so haben sie in den Programmen ländlicher Gesangsfeste Eingang gefunden.

Eine Spezialität des Suomen Laulu ist das Wiedererwecken der mittelalterlichen, in Finnland gebräuchlichen Schullieder *Piae Cantiones* (1582 zum ersten Male gedruckt). Manche davon hat der Chor in ihrer mehrstimmigen Original-

fassung wiedergegeben; aber die Mehrzahl dieser Gesänge hat nur einstimmig vorgelegen, weshalb ihre ausdrucksvollen und lieblichen Melodien von Mag. Klemetti in stilgerechter Weise für den Chorgebrauch eingerichtet worden sind. Eine kleine Sammlung solcher Übertragungen ist im Verlag von Axel E. Lindgren, Helsingfors, erschienen (in Kommission bei Breitkopf & Härtel) unter dem Titel: »*Piae Cantiones*, lateinische Schullieder, für gemischten Chor eingerichtet von Heikki Klemetti«.

Durch die Bemühungen des Suomen Laulu ist beim Publikum das Verständnis und die Vorliebe für die älteren Stilarten immer mehr entwickelt worden. Dazu hat auch die tonale Behandlung der Gesänge beigetragen, die in den Bearbeitungen in ungekünstelter und Interesse erregender Weise gelungen ist.

Der gemischte Chor des Suomen Laulu (»Finnlands Gesang«), der seit 1907 in Aktion getreten ist, zählt gegenwärtig 75 Mitglieder, und es sind auch Chorwerke mit Instrumentalbegleitung zur Aufführung gelangt (Schöpfung, Granermesse und Missa choralis, Mozart's Requiem, finnische Originalwerke, z. B. Kantaten von Dr. Ilmari Krohn und Toivo Kunla usw.). Der a cappella-Gesang wird mit Hilfe besonderer, von Mag. Klemetti ersonnener akustischer Choretyden in reiner Stimmung eingeübt.

Italien. Per iniziativa del nostro consocio T. Montefiore, con l'appoggio della Società degli Autori di Roma e d' altri enti, l' onorevole Rosadi ha presentato alla Camera dei Deputati un progetto di riforma alla legge sui diritti d' autore. Più di cento deputati hanno voluto aggiungere la loro firma a quella dell' onorevole Rosadi. Il sottosegretario di Stato per la Pubblica Istruzione accettò il progetto e si dichiarò ad esso favorevole. Tale progetto è destinato a portare un radicale cambiamento ne' riguardi commerciali, dirò così, dell' arte lirico teatrale in Italia, in quanto che tende ad impedire la continuazione de' monopoli editoriali e a schiudere le porte de' nostri teatri ad ogni libero compositore operista. Secondo la nuova legge, dopo dieci anni della prima rappresentazione pubblica, ogni opera teatrale potrebbe essere rappresentata in qualsiasi teatro verso una percentuale prestabilita sugli introiti, da corrispondersi all' autore, o ai suoi eredi, e ciò per un periodo di settant' anni, cioè fin quando l' opera diverrà, secondo la vecchia legge, di pubblico dominio. Per facilitare tale innovazione e per il bene della coltura musicale, il deposito delle partiture d' orchestra delle opere teatrali dovrà essere effettuato integralmente nelle pubbliche biblioteche nazionali, a disposizione di chiunque intenda studiarle e copiarle. La Regia Accademia di Santa Cecilia di Roma, interessata dalla Società degli Autori a pronunciare il suo parere in merito al progetto «capace di restituire al teatro lirico nazionale quella libertà che nel passato procurò tanta gloria di produzione» ha approvato alla unanimità la proposta dell' onorevole Rosadi ed ha deliberato di invitare gli istituti musicali italiani ad aderire alla proposta stessa. In ordine alle norme riguardanti la rappresentazione delle opere teatrali, la Regia Accademia ha osservato:

«1. Che il criterio riguardante la disponibilità dell' opera musicale, astrazione fatta dalla determinazione del periodo di tempo creduto necessario al diritto assoluto per la tutela artistica, non possa recare alcun pregiudizio effettivo all' opera d' arte;

2. Che quel temperamento, riuscendo favorevole alla libera composizione dei programmi teatrali, è atto a facilitare le nuove produzioni degli autori sulla scena musicale;

3. Che il sistema delle percentuali può permettere ai compositori di musica, di affidare l' amministrazione dei propri interessi alle società d' autori, affrancandosi da estranee interposizioni».

E per quanto riguarda il deposito delle partiture:

«Che in genere, par giusto sia rivendicato l'obbligo di depositare le partiture delle opere musicali nella forma loro completa ossia per quanto riguarda le opere teatrali, nella partitura a piena orchestra colle voci, quali vengono rappresentate«.

E' superfluo dire come sia attesa in Italia la nuova legge e i commenti ch' essa suscita nel nostro mondo musicale, anche per i grandi interessi materiali che potrà

modificare e spostare. Il breve limite di dieci anni che si vorrebbe stabilire per l' assoluta proprietà dell' autore, non sembra privo di inconvenienti e di pericoli sì morali che materiali, come mi riservo di esporre prossimamente. E' da augurare che la nuova legge sia atta, in realtà, a migliorare le condizioni materiali de' compositori teatrali e a dare all' arte nostra una novella «gloria di produzione».

Finalmente l'*Avgvstevm*, il grandioso salone da concerti di Roma, possiede un grande organo, testè inaugurato e collaudato. Il nuovo strumento è a 4 tastiere, con 60 registri e circa 4000 canne. Esso gioverà molto alla varietà dei concerti che finora venivano eseguiti quasi sempre con sola orchestra. E' deplorevole che nella capitale d'Italia, nella città ove anticamente fiorì la classica polifonia vocale, non sia stato ancora possibile di organizzare una buona e numerosa società corale stabile, atta ad integrare gli scopi educativi dell' *Avgvstevm* mediante l' esecuzione accademica (frequente e sistematica) dei capolavori vocali e vocali-strumentali.

A Milano cessò di vivere improvvisamente, poco più che settantenne, una delle più interessanti personalità del nostro mondo musicale: Giulio Ricordi, capo della nota ditta editrice. Era una simpatica figura di gentiluomo-industriale, d' artista eclettico e di scrittore polemista arguto e vivace. Per molti anni diresse la Gazzetta Musicale di Milano, l'eccellente periodico che molto contribuì a diffondere in Italia l' interesse e la coltura dell' arte. Era anche un garbato e delicato compositore. Sotto lo pseudonimo J. Burgmein pubblicò molti lavori tenui e graziosi per pianoforte a due e a quattro mani e qualche pezzo vocale come il coro a quattro parti «La vergine di Sunam» che viene eseguito con successo dalle nostre società corali miste. Scrisse recentemente anche un Klavier-Trio un' operetta d' argomento classico letterario italiano: La secchia rapita. Come capo della casa editrice è ben nota la sua operosità: egli lascia nella musica italiana, particolarmente nello sviluppo dell' opera teatrale, un' «orma profonda e incancellabile».

Vito Fedeli.

Leipzig. Unsere französischen Kollegen dürfte interessieren, daß der Riedelverein (unter der Leitung Dr. Göhler's) sein a cappella-Konzert Moderner französischer Kirchenmusik widmete. Zum Vortrag gelangten: Saint-Saëns, *Tantum ergo*, *Ave verum*; C. Franck, *Ave Maria*, *Panis angelicus* (für Sopran); Gounod, *Die sieben Worte*; Roger Ducasse, *Salve Regina* (für Sopran), *Regina coeli* (Motetto); ferner verschiedene Werke für Orgel.

München. Unter den Anonyma der Staatsbibliothek sind von Dr. A. Einstein vier Bände unbekannter Werke von Ag. Steffani gefunden worden, nämlich 60 Cantatine und Arietten, mit einem oder zwei konzertierenden Instrumenten; teilweise handelt es sich indessen um umgearbeitete Opernarien.

Paris. Dans sa séance du 22 juin dernier, l'Académie des Beaux-Arts a décerné le prix Kastner-Boursault à nos collègues Maurice Emmanuel, pour son ouvrage intitulé la Langue musicale, et M. de Saint-Foix, pour son ouvrage sur Mozart (en collaboration avec M. de Wyzewa).

A l'occasion des fêtes du bi-centenaire de Jean-Jacques Rousseau, l'Opéra-Comique a donné plusieurs auditions du Devin du Village: au château d'Ermenonville, à l'Opéra-Comique et au Trocadéro. Pygmalion, avec la musique originale de Rousseau et Coignet, a été joué deux fois le même jour, 29 juin, à la Comédie-Française et au Trocadéro, par Mlle. Maille et G. Le Roy.

Weimar. Die von dem Kustos des Liszt-Museums P. Raabe aufgefundenen Werke Liszt's, die Trauerode *Les Morts* und die Kantate *Hungaria* (Text von Franz v. Schober) sollen den besten Werken Liszt's beigezählt werden dürfen. Das erste Werk, ursprünglich für Orchester, bestimmte, mit hinzukomponiertem Männerchor, Liszt für sein Begräbnis; aus unbekannten Gründen wurde die Aufführung unterlassen.

Wien. Am 23. Juni wurde Beethoven's Missa solemnis in D beim Hochamte in der Karmeliterkirche unter Alois Blaschke zu Gehör gebracht. Es ist dies die erste Kirchenaufführung seit 1844 in Wien. Das Hochamt dauerte $1^3/_4$ Stunden.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Bachfest, Sechstes deutsches in Breslau. 15. b. 17. Juni 1912. Fest- u. Programmbuch. 160 S. (Erläuterungen von Otto Kinkeldey). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912. ℳ 1,—.

Bach-Jahrbuch 1911. 8. Jahrg. Hrsg. von Arnold Schering. Mit 2 Bildnissen und Faksimiles. 8°, 128 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912. ℳ 3,—.

Bekker, Paul. Beethoven. Gr. Lex. 8°, 499 S. und 160 S. Abbildungen. Berlin, Schuster & Löffler, 1911. ℳ 28,—. Erschienen auch in einer Textausgabe, ℳ 10,—.

Der Verfasser schließt das kurze Vorwort zu seinem Buch mit den Worten: »Für die Aufnahme des Buches hege ich nur einen Wunsch: Möge es nicht mißverstanden werden«. Das wird diesem Werke wohl schwerlich passieren. Denn was sein Verfasser will, das vermag er in der glänzenden Weise eines echten Virtuosen oder Dirigenten, der, mag seine Auffassung eines bedeutenden musikalischen Werks auch von der üblichen abweichen, uns allermindestens im Moment der Reproduktion völlig überzeugt. Erst nachher, bei der kritischen Überlegung, gelangt man dann zu einer Stellungnahme, wobei dann aber der in uns erzielte, einheitliche Eindruck gebührend zu berücksichtigen sein wird.

B.'s Beethoven ist auch ein durchaus künstlerisches Werk und als solches, was gleich bemerkt sei, das beste, das wir über B. besitzen. Hier spricht nicht nur ein wahrhaft glänzender Schriftsteller, sondern auch ein Mann, der mit einem scharfen künstlerischen Instinkt an seine Aufgabe herantrat, Probleme sah und sich daran machte, sie mit Scharfsinn zu lösen; das gibt auch dem Werke einen echt spekulativen Charakter. Man konnte von unsrer Zeit, die, gerade auch was Beethoven betrifft, sich in Kleinarbeiten ziemlich stark festgelegt hat, nicht ohne weiteres ein derartiges Buch erwarten, und wenn B.'s Verdienst nur darin bestanden hätte, aus vorhandenen Resultaten Konsequenzen zu ziehen, so hätte diese Methode bei der Selbständigkeit und der glänzenden Darstellungsgabe des Verfassers zu einem erfreulichen Resultat führen müssen. Aber B. gibt mehr, und Neues vor allem dadurch, daß er, wie bis dahin kein Beethoven-Spezialist, einen ungemein scharfen Blick und feinen Spürsinn für das Entwicklungsmäßige bei Beethoven besitzt, bekanntlich eines der bei diesem Meister am stärksten hervortretenden Momente. Obwohl kein Berufshistoriker, wendet B. insofern die historische Methode an, als er die früheren Werke immer wieder auch von der Warte der späteren aus betrachtet, also die Methode befolgt, die der Historiker im großen für die Erkenntnis ganzer Zeiten benützt. B. erzielt mit dieser Methode, die, auf einen einzelnen Meister angewendet, eine ungemeine Verfeinerung des Unterscheidungsvermögens zur Folge haben kann, manches eigenartige und scharf begründete Resultat. Allerdings artet diese Verfeinerung, und gerade hier hat die Kritik über dieses Werk teilweise einzusetzen, gelegentlich in ein fast empfindsames Ästhetentum aus. Fast jedes frühere Werk erhält vom Standpunkt eines späteren aus irgend einen Seitenblick, wie auch B. die Entwicklungslinie von Beethoven's Schaffen mit einer Straffheit zieht, die da und dort die naive (naiv im Schiller'schen Sinn) Betrachtungsweise vermissen läßt. Man könnte fast sagen, daß B. dem Meister fast allzusehr mit dessen eigenen kritischen Augen betrachtet, die in jedem früheren Werk etwas entdecken mochten, das überwunden, für seinen Schöpfer keine Rolle mehr spielt und deshalb mit einer gewissen Verkennung seines absoluten Wertes auf die Seite geschoben wird. Aber trotzdem, es ist sogar außerordentlich, was der Verf. mit dieser konsequent durchgeführten Betrachtungsweise oft zutage fördert; das Kapitel über die Klavierwerke ist hierin wohl das an Ergebnissen reichste. Eines ist auch vor allem verhütet worden, die gerade heute lästig werdende Beethoven-Übervergötterung. Allerdings, eine kritische Betrachtung der künstlerischen Gesamtpersönlichkeit Beethoven's ist uns B., trotz der schönen und richtigen Schlußworte, im ganzen schuldig geblieben. Ohne eine Kritik des 19. Jahrhunderts ließe sich allerdings dieses Kapitel nicht schreiben, und vielleicht stehen wir selbst heute noch in manchem Beethoven zu nahe, als daß sich über ihn vollständig ins klare kommen ließe. Aber der Versuch darf immerhin gemacht werden.

So vieles Neue das Werk nun auch bringt, mit musikalischen Einzelfragen

gibt es sich nicht direkt ab, und insofern verfolgt es populäre Zwecke. Daß sich kein einziges Notenbeispiel findet, mag ebenfalls damit zusammenhängen, möglich wurde diese »beispiellose« Anlage aber doch nur dadurch, daß der Verf. das Hauptgewicht seiner Ausführungen auf das Herausarbeiten der »poetischen Idee« (er widmet ihr außerdem ein besonderes, ganz ausgezeichnetes Kapitel) legte, was ihm denn auch gestattete, um die engeren musikalischen Fragen herumzukommen und sich ohne Notenbeispiele zu behelfen. Für einen modernen Musiker war es das Gegebene, die poetische Idee in Beethoven's Schaffen zum Ausgangspunkt der Untersuchungen zu nehmen, und sicherlich wird auch der Erfolg des Werkes besonders auf der Erfüllung dieser zeitgemäßen Forderung beruhen, da B. auch in dieser Beziehung Einheitlicheres und Anregenderes gibt als seine Vorgänger. Aber gerade hier läßt sich um musikalische Einzelfragen, solche der Themenbetrachtung, der Rhythmik, der Orchesterbehandlung usw., und zwar im Hinblick auf die »poetische Idee« nicht herumkommen, wenn die Folgerungen sich auf einem überzeugenden Beweismaterial aufbauen wollen. Selbst der eine und andere ernsthafte Dilettant dürfte mit der Zeit etwa die Frage erheben: Dies und jenes scheint mir trefflich und auch neu zu sein, aber läßt sich dies nicht auch im einzelnen zeigen? Der Hinweis auf frühere Werke über Beethoven, in denen dies geschehen ist, genügt deshalb nicht, weil diesen ja gerade der oft neue Standpunkt B.'s fehlt. Hier, in der Detailerkenntnis Beethoven's bringt das Werk B.'s keine absoluten Förderungen, wenn auch, gewissermaßen zwischen den Zeilen, viele wertvolle Anregungen stecken, die immer wieder den Künstler, den ausgezeichneten Musiker verraten. Man könnte B., wegen seines scharfen künstlerischen Instinkts, den geborenen »Diagnostiker« nennen, das »Warum« kümmert ihn weniger, und er verzichtet auf die »Beweise«. Wie hat Beethoven seine »Sprache« gebildet und wie ist sie im einzelnen beschaffen, diese Untersuchungen, bei Beethoven überhaupt noch nicht wirklich begonnen, hat auch B. nicht in Angriff genommen, was auch nicht in seiner Absicht lag. Es ließe sich denn auch im einzelnen, vor allem bei den Programmwerken Beethoven's, nachweisen, wo die bloße künstlerische Intuition, die hier so stark wirksam ist, an die Grenze ihrer Erkenntnis kommt. Gelegentliche Widersprüche erklären sich wohl nur hieraus. Ein Beispiel: die Egmont-Ouvertüre. S. 271 sagt B.: Beethoven's Egmont-Figur fehlen alle individuellen Züge. Gewissermaßen philologische Beweise drängen ihn zwei Seiten später zu der Ansicht, daß das zarte *Es* dur-Thema der Holzbläser auf Egmonts »Leichtsinn, der ihn die gefahrdrohenden Absichten der Gegner unterschätzen läßt«, deute, womit Beethoven also einen sehr individuellen Zug in seinen Egmont, die »Personifikation des leidenden, unterdrückten Volks« gebracht hätte.

So ausgezeichnet B. das Verhältnis von äußerer und innerer Programmatik im allgemeinen bestimmt hat, so spürt man auch hier im Einzelfall die Grenzen seiner Erkenntnis öfters. In der Eroica ist sicherlich mehr nachweisbar Programmatisches — nicht im ersten Satz — enthalten als B. annimmt; seine Aufspürung läßt auch das nach B.'s Ansicht Unorganische wegfallen. Hingegen könnte man erstaunt sein, gerade B. sich bei Erklärung der Egmont-Ouvertüren-Peripetie der Ansicht anschließen zu sehen, hier »scheine ein herabsausender Schwertstreich die Antwort jäh zu durchschneiden«, was doch sicher einen sehr starken rein programmatischen Zug darstellt. In welcher Weise es Beethoven gerade hier gelungen ist, rein Programmatisches ins Symbolische hinüberzuführen, ergibt sich durch eine genauere Untersuchung der Ouvertüre wohl unzweideutig.

Es hat seit Nottebohm wohl kein Beethoven-Erklärer mehr Konsequenzen aus den Skizzenbüchern gezogen als B., der sich auch hier wieder als scharfsinniger Betrachter, als Philologe könnte man sagen, zeigt. Nach einer Seite hin kann man aber meiner Ansicht nach den Wert der Skizzenbücher überschätzen, nämlich soweit die geistige Genesis von Werken in Frage kommt. Die Sache ist denn doch die, daß man von der ersten Konzeption nicht immer auch auf das vollendete Werk schließen darf, weil auch Beethoven etwa eine »Idee« in anderem geistigen Sinne als dem ursprünglichen benützte. Sowohl erste wie letzte Instanz in der Betrachtung wird immer das Kunstwerk sein müssen, alles andere kann wertvollstes Hilfsmittel sein, das etwa aber auch oft zu Trugschlüssen führt oder doch die Unbefangenheit beeinträchtigt Sowohl bei Erklärung z. B. der dritten wie neunten Sinfonie scheint mir dies der Fall gewesen zu sein.

Wieviel Selbständigkeit in B. steckt, sieht man besonders auch in den zwei der Person Beethoven gewidmeten Kapiteln. Diese knappe, auf realem Boden

errichteteCharakteristikBeethoven's zeigt, daß B. neben all seinen glänzenden sonstigen Eigenschaften auch Charakter besitzt. Besonders Thayer hat hier zwar trefflich vorgearbeitet, wie wenig ist er aber bis dahin in der Allgemeinheit durchgedrungen. Man wird es denn besonders B. zu verdanken haben, wenn der Mensch Beethoven in seinen Licht- wie Schattenseiten weit greifbarer als es bis dahin der Fall war, im Bewußtsein des deutschen Volkes stehen wird und besonders die mädchenpensionsmäßige Auffassung vomIdeal-Beethoven verschwindet.

Wenn noch gesagt wird, daß dieses Werk von jedem gelesen werden muß, der sich mit Beethoven näher beschäftigt, so ist sein außergewöhnlicher Wert wohl genügend gekennzeichnet. Über gelegentliche schiefe historische Ansichten wird auch der Historiker, dem es um den Kern der Sache zu tun ist, hinwegsehen, und wer mit ganzen Partien, wie z. B. den Ausführungen über den Fidelio und die Leonoren-Ouvertüren, mit dem Verfasser nicht einverstanden ist, wird immer den echt spekulativen Charakter von B.'s Forschertalent anerkennen müssen und Nutzen davon ziehen.

Das Werk hat eine wahrhaft großartige Ausstattung erfahren, wie sie — Glasenapp's Siegfried Wagner etwa ausgenommen — kaum einem neueren Werke über Musik zuteil geworden ist. Der Verlag, von dem die Anregung zu diesem Werk ausgegangen ist, ehrte damit den Gegenstand, den Verfasser und sich selbst. Die systematisch ausgewählten Bilderbeilagen tun hier übrigens wirklich etwas zur Sache. Bemerkt sei noch, daß von dem Buch auch eine Volksausgabe (10 ℳ) erschienen ist. A. H.

Bergmans, Paul. Les musiciens de Courtrai et du Courtraisis, 20 p. Gand, Vyt, et Courtrai, Beyaert-Sioen, 1912.

L'auteur retrace, dans cette brochure, les principales manifestations de la vie et de la culture musicales à Courtrai, depuis le moyen-âge jusqu'à nos jours. Les renseignements que l'on a pour la période qui va jusqu'à la fin du XVe siècle, sont imprécis et n'apportent aucune contribution intéressante à l'histoire de la musique. A partir du XVIe siècle, l'on possède des documents qui permettent de jeter quelques clartés sur des coins obscurs de la biographie de certains musiciens de la grande période polyphonique. C'est ainsi que M. Bergmans nous apprend que Pierre Massins ou Massenus qui succéda en 1548 à Arnold von Bruck comme premier maître de chapelle du futur empereur d'Allemagne Ferdinand Ier[1], venait de Courtrai, où il avait été nommé maître de chapelle de la Collégiale Notre-Dame le 19 juillet 1540. Il y eut pour successeur Eustache Barbion, dont on connaissait diverses œuvres, mais dont la vie était totalement ignorée: nous savons maintement, grâce à M. Bergmans, qu'il fut maître de chapelle à Courtrai, de 1543 à 1556, date de sa mort. L'auteur nous apporte aussi quelques renseignements sur Pierre de la Rue, qu'il croit originaire de Tournai. On savait que ce maître, l'un des plus remarquables de l'époque de Josquin, avait reçu une prébende canonicale à Courtrai et qu'il y avait passé les dernières années de sa vie. D'après M. Bergmans, ce fut en 1505 qu'il obtint cette prébende, mais, retenu au service de la cour de Bruxelles, il ne put s'installer définitivement à Courtrai qu'en 1516. On sait qu'il y est mort le 20 novembre 1518. Adrien Thiebauld, dit Pickart, dont on n'a conservé aucune composition, a obtenu une prébende à Courtrai en 1528, tandis qu'il exerçait les fonctions de chanteur à la chapelle de Charles-Quint. Né à Ath en 1496, il ne vint s'établir à Courtrai qu'en 1542 et il y mourut le 10 mars 1546. M. Bergmans ne se rallie pas à l'hypothèse d'Eitner suivant laquelle il y aurait eu deux André Pevernage, l'un né à Courtrai et l'autre à Harlebeke. Il n'admet l'existence que d'un seul musicien de ce nom et place son lieu de naissance dans cette dernière localité. Avant de devenir maître de chapelle à Notre-Dame d'Anvers, Pevernage avait occupé les mêmes fonctions à la Collégiale de Courtrai, de 1563 à 1585. — L'histoire de la musique à Courtrai aux XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles offre peu d'intérêt, à part l'apparition du grand musicien flamand Peter Benoit, qui naquit à Harlebeke, dans le Courtraisis, en 1834. — L'étude de M. Bergmans possède un caractère d'érudition très sérieuse et est en même temps fort agréable à lire. Ch. V. d. B.

Bühnen-Spielplan, Deutscher. Mit Unterstützg. des deutschen Bühnenvereins. 15. Jahrg. Septbr. 1910 bis Aug. 1911. Register. Lex. 8°, 90 S. Berlin, Oesterheld & Co., 1912. ℳ 6,—.

Burkhardt, Max. Johannes Brahms. Ein Führer durch seine Werke mit einer einleit. Biographie, zahlreichen Notenbeispielen, sowie einer Anzahl Illustr.

1) Il avait été attaché à cette chapelle, comme sous-directeur, dès 1543.

(Taf.) u. einem Überblick üb. die Brahmsliteratur. Kl. 8°, 223 S. Berlin, Globus-Verlag, 1912. *M* 1,—.

Chantavoine, Jean. Musiciens et Poètes. 16°, 218 S. Paris, F. Alcan, 1912. Frs. 3,50.

Contient: Goethe musicien. — Le Neveu de Beethoven. — La Ballade allemande et Carl Lowe. — Le Don Sancho de Liszt. — Liszt et Heine. — L'Italianisme de Chopin. — Schumann.

Csáth, Géza. Über Puccini. Eine Studie. Deutsch von Heinr. Horvát. 8°, 29 S. Budapest, Harmonia, 1912. *M* —,80.

Ecorcheville, J., Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque Nationale. Vol. 1 (A – Air), 2 (Air—Ant), 3 (Ant—Chan). Paris, Société intern. de musique (Vol. 2, 3: Paris, Terquem & Cie.), 1910—12. (Publications annexes de la Société intern. de musique, Section de Paris.)

In der Pariser Nationalbibliothek bilden die Bestände an handschriftlicher wie gedruckter Musik keine selbständig verwaltete Spezialabteilung, sondern sind seltsamerweise als Gruppe Vm in das allgemeine Département des imprimés eingereiht, mit Ausnahme der mittelalterlichen, orientalischen und exotischen Manuskripte, die in der Handschriftensammlung aufbewahrt werden. Der seit dem Jahre 1897 im Erscheinen begriffene *Catalogue général des imprimés* schließt die Musikalien aus. Bisher konnte man sich über den Besitz der Nationalbibliothek nur notdürftig unterrichten, da Eitner's Angaben über diese bedeutende Sammlung auf besonders unsicherem Grunde ruhen. Die von E. unternommene Publikation erschließt nun sehr erfreulicherweise die Musikliteratur aus der Zeit vom Ausgange des Mittelalters bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Den bisher erschienenen drei Quartbänden soll sich in gleich rascher Folge die Fortsetzung des auf 7—8 Bände berechneten Katalogs anschließen, für dessen Drucklegung die Académie des Beaux-Arts staatliche Mittel bewilligt hat.

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt in der Verzeichnung der Manuskripte. Von jedem handschriftlichen Musikwerke, mag es einzeln oder in einem Sammelbande auftreten, werden die Anfangstakte thematisch wiedergegeben, sofern es sich nicht um die Abschrift eines sonst nachweisbaren Druckes handelt. Die Sammelhandschriften werden im Alphabet praktischerweise unter typischen Begriffen wie *Airs*, *Flute*, *Messes*, *Violon*, eingefügt, und dort wird die thematische Verzeichnung der anonymen Stücke gegeben, während die einem Komponisten attribuierten Stücke einer solchen Handschrift unter dessen Werke verwiesen werden.

Mit gutem Rechte will der Katalog ein Inventar, keine Beschreibung geben. Die Kürzung der Aufnahmen geht sogar bis zu der äußersten Grenze, wo selbst der Name des Verlegers oder Druckers als entbehrliche Belastung unterdrückt wird. Ja es wird sogar darauf verzichtet, allgemeine katalogtechnische Regeln durchzuführen, die man sonst auch im Bereiche der Bibliothèque Nationale und bei der Redaktion des gedruckten Katalogs ihrer Büchern gewahrt sieht. Bibliographische Feststellungen wie das Ergänzen von Ort und Jahr werden nicht gemacht, Vornamen werden nicht auf die nationale Form gebracht, verschiedene Autoren gleichen Namens werden hier und da nicht geschieden, identische Werke von einander getrennt. Der Katalog verlangt also vom Benutzer ein größeres Maß von verifizierender Mitarbeit als man sonst gewöhnlich voraussetzt. Einen gewissen Mangel an konsequenter Methode, die sich immerhin mit dem Prinzip möglichster Kürze vereinigen läßt, findet man unter anderem auch in der Abgrenzung der sachlichen Schlagwortbegriffe (vgl. *Airs; Airs et Cantates; Aria; Cantates*). Daß die zeitliche Grenze hier und da überschritten wird und z. B. in Gruppen von handschriftlichen Sammelwerken sich unter Umständen Denkmäler aus den späteren Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts anreihen dürfen, wird man als eine gelegentliche Bereicherung des Kataloginhalts kaum störend empfinden. So erweitert die thematische Aufnahme der um 1785 angesetzten Sammlung Vm^7 4865 das Material der französischen Airs in recht willkommener Weise. Die thematische Verzeichnung gibt überhaupt schon beim bloßen Durchblättern dem Forscher einen nicht zu unterschätzenden Anschauungsstoff an die Hand: füllen doch allein die Anfänge anonymer Stücke französischer und italienischer Herkunft, die unter den Stichworten *Airs* und *Airs et Cantates* angeführt sind, beinahe zwei Bände. In diesem Punkte bedeutet E.'s Katalog ohne Zweifel einen großen Fortschritt und einen sehr dankenswerten Gewinn. Bei handschriftlichen Werken, von denen ein Neudruck vorliegt, wird ohne Themenangabe auf den Druck verwiesen (so bei den Bransles von Brulard), ein Verfahren, das den angegebenen Umfang der thematischen Verzeichnung etwas einengt; auch bei sonst nicht nachweisbaren Opernhandschriften wird anscheinend

auf Themenangabe verzichtet. Die Hinzufügung der Anfangstakte ist nun in vielen Fällen das einzige Anzeichen dafür, daß es sich um eine Handschrift handelt. Der mit dem Katalog noch nicht vertraute Benutzer wird des öfteren in Verlegenheit geraten, wenn er entscheiden will, ob Druck oder Manuskript vorliegt. Im Interesse der klaren Orientierung hätte es sich empfohlen, durchgängig die Handschriften als solche zu kennzeichnen, wie es im einzelnen Falle zufällig geschehen ist. Die Übersichtlichkeit hätte vielleicht auch im ganzen durch die Druckeinrichtung noch erhöht werden können, so durch genaue Kennworte am Kopfe der Seiten, zumal ja das große Quartformat, dessen opulente Flächen nicht annähernd ausgenutzt werden, eine gewisse Unbequemlichkeit mit sich bringt. Kleine Unebenheiten formaler Art, Inkonsequenzen und Druckversehen werden sich in den späteren Bänden sicher leicht vermeiden lassen. Die Wünsche für eine möglichst vollkommene Durchführung der Publikation müssen einem jeden am Herzen liegen, der die Bedeutung des von E. so energievoll in Angriff genommenen Arbeit mit der gebührenden Dankbarkeit einschätzt.

Zwischen die Katalogseiten schiebt sich hier und da ein Faksimile als freundliche Abwechslung ein und kommt der Phantasie der Nüchternen zu Hilfe, die hinter den Titeln nicht die lebendigen Werte sehen und die lapidare Sprache eines Bibliothekskatalogs nicht zu lesen verstehen. Herm. Springer.

Fehr, Max. Apostolo Zeno u. seine Reform d. Operntextes. E. Beitrag z. Geschichte des Librettos. Gr. 8°, 142 S. m. 1 Taf. Zürich, Rascher & Co., 1912. ℳ 3,80.

Koch, M., Abriß der Instrumentenkunde (Samml. Kösel Nr. 51/52). Kempten und München 1912, Verl. der Joh. Kösel'schen Buchhdlg. 340 S. Okt. m. 148 Abb. Preis M. 2.—.

Koch's gut ausgestattetes und billiges Buch ist ein besonders brauchbares, praktisch eingerichtetes und erschöpfendes Kompendium des modernen Instrumentenwesens, das auch die neuesten Tonwerkzeuge in seinen Kreis zieht. Der Verfasser weiß mit unsern heutigen Instrumenten und ihrer Verwendung sehr gut Bescheid und erweckt beim Leser das angenehme Gefühl, daß er aus eigener Anschauung berichtet und Selbständiges zu sagen hat. Stellenweise kommen Irrtümer vor, von denen ich nur einen berichtigen möchte.

Das alte Bombardon soll ein dem Flügelhorntypus angehörender Baß oder Kontrabaß mit 3—4 Ventilen und der Vorgänger unserer »kornettartigen« Tuba, gewesen sein. Das ist falsch. Das alte, mit Bombardon bezeichnete Instrument war eine von Joh. Riedl in Wien konstruierte 12klappige Bassophikleide. Nicht diese wurde 1835 in die preußische Militärmusik eingeführt, sondern die richtige, im gleichen Jahr von Wieprecht und Moritz erfundene Baßtuba mit 5 Ventilen; kurz darauf ist das Patent umgangen worden durch den Bau eines etwas weiter mensurierten Baßes mit 3—4 Ventilen, auf den dann der Name Bombardon übertragen wurde. Die Kontrabaßtuba, die Koch mit der Moritz'schen Baßtuba zusammenwirft, wurde indessen erst 10 Jahre später von Červený in Königgrätz geschaffen. Warum sollen nun diese Tuben nicht zu den Flügelhörnern, sondern zu den Kornetten gehören? Solche Unterscheidungen — so richtig sie theoretisch sein mögen — halten vor den Tatsachen der heutigen Instrumentenbauerpraxis nicht stand; die Namen werden willkürlich gegeben, und Schallstück und Mensur richten sich nach den Wünschen des Bestellers. So ist heute zwischen Althorn und Altkornett kein wirklicher Unterschied und ein Baryton kann unter Umständen enger sein als ein Tenorhorn.

Leider muß die Anerkennung für die dankenswerte Arbeit drei Einschränkungen erfahren; die eine betrifft den ungepflegten Stil, die zweite den Mangel an Sprachkenntnis und Sprachgefühl (vgl. Oboe piccol*a*, *die* Violino piccolo, Tromba *tirarsi* [»lateinische Bezeichnung«!] u. a.) und die dritte die durchgängig unbrauchbaren historischen Abschnitte.

Curt Sachs.

Krehl, Steph. Musikerelend. Betrachtg. üb. trostlose u. unwürdige Zustände im Musikerberuf. Gr. 8°, 107 S. Leipzig, C. F. W. Siegel, 1912. ℳ 1,50.

Leichtentritt, Hugo, Musikalische Formenlehre. 8°. X u. 238 S. Bd. VIII der Handbücher der Musiklehre, herausgegeben von Xaver Scharwenka. Leipzig, Verlag von Breitkopf u. Härtel 1911. ℳ 6,—.

Drei Eigenschaften machen die Lektüre dieses Buches erfreulich. Der Verfasser bekundet sich in ihm als Fachschriftsteller von großem Wissen, als Musiker von sicherem gesunden Empfinden, und als geschickt darstellender Lehrer. Die letzte Eigenschaft setzt eben die beiden ersten voraus. Nur wer sei-

nen Stoff mühelos beherrscht, und wessen Urteil durch viele praktische Erfahrungen sich geläutert hat, kann so leicht darstellen, ohne oberflächlich zu werden. — Seine theoretischen Grundlagen holt sich L. aus der einzigen und besten Quelle: Hugo Riemann. Schon das ehrt den Verfasser, so wie die Dinge bei uns Musikern nun einmal liegen. Freilich geht er hier wenig selbständig und kritisch vor. L. will eben kein rhythmisches System bieten, und so muß man zufrieden sein, daß seine Art, wie er vom Motiv und den anderen Grundgebilden spricht, durchaus fortschrittlich aufgeklärt zu nennen ist. —

Das Beste bietet er in den Kapiteln der angewandten Formenlehre. Hier zeigt er sich als der aus reichem Wissen und sicherem Empfinden schöpfende Musiker. Ich nenne hier als besonders gelungen das Kapitel über die musikalische Variation. Jeder Schüler, der das Buch studiert, wird reichen Nutzen aus ihm ziehen können. Hermann Wetzel.

Liszt. Erläuterungen zu Franz Liszt's Sinfonien u. sinfonischen Dichtungen. Bandausgabe der »Kleinen Konzertführer«. Hrsg. v. A. Heuß. 8°, 195 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912.

Reimann, Heinr. Joh. Seb. Bach. Hrsg. v. B. Schrader. Berlin, Schlesische Verlagsanstalt. ℳ 5,—.

Riemann, Hugo. Musikgeschichte in Beispielen. Eine Auswahl v. 150 Tonsätzen, geistl. u. weltl. Gesänge u. Instrumentalkompositionen zur Veranschaulichung der Entwicklung der Musik im 13. bis 18. Jahrh. In Notierg. auf 2 Systemen. Mit Erläutergn. v. Dr. Arnold Schering. III. Teil: Von 1700—1800. Nr. 117—150. Lex. 8°, VIII, XVI u. S. 221—334. Leipzig, E. A. Seemann, 1912. ℳ 4,—.

Schnerich, Alfred. Unsere Kirchenmusik und P. Michael Horn, Herausgeber der »Gregorianischen Rundschau«. Eine persönliche und prinzipielle Abwehr in Briefform. 8°, 16 S. Wien u. Leipzig, C. W. Stern, 1911.

Scholz, Bernhard. Verklungene Weisen. Erinnerungen. 8°, 287 S. Mainz, J. Scholz, (1911).

Bernhard Scholz, der frühere Direktor des Hoch'schen Konservatoriums, Komponist einer Reihe Opern und Vokalwerke (geb. 1835) hat hier in diesem anspruchslosen Buch seine Lebenserinnerungen veröffentlicht. Sch. erzählt schlicht, allerdings keineswegs bedeutend, z. B. derart, daß man von den vielen bedeutenden Menschen, mit denen der Verf. verkehrte, irgendwie ein scharfes Bild bekäme. Die breit ausgesponnene Jugendschilderung hat wirkliches Interesse wohl nur für Familienangehörige. Am lebhaftesten tritt die Hannoversche Zeit (mit Joachim) hervor, hier sind auch die Zeichnungen einzelner Personen, besonders auch des Königspaares, schärfer geraten. Sch. gehört zu den Musikern älterer Richtung, die sich aber immerhin einen ziemlich freien Blick in dieser kritischen Periode bewahrt haben. Die ersten Werke Wagner's, besonders Tannhäuser, begeisterten ihn, die späteren betrachtet er sich im Hinblick auf die großen musikalischen Stücke, »die sich prinzipiell in nichts von dem, was bisher als Musik galt«, unterscheiden. Im ganzen sind indessen kritische Bemerkungen über die zeitgenössische Musik selten. Besonderen Freunden von musikalischer Memorien-Literatur sei das Buch empfohlen.

A. H.

Schütz, Rudolf. Stephen Heller, ein Künstlerleben. Mit 5 Abbildungen. X u. 140 S. Leipzig 1911 (Ende), Breitkopf & Härtel. ℳ 3,—, geb. ℳ 4,—

Dieser internationale Klaviermeister (jüdisch - deutsch - böhmisch - ungarisch-französisch, nach Abstammung oder Ansässigkeit), seinerzeit von vielen geschätzt, wird es noch jetzt, obgleich seine Glanzzeit längst vorüber. Die erste Sonderschrift über ihn war die von H. Barbedette 1876 (Nachtrag 1882), 72 S.; vorliegende ist erst die zweite. Nach der Vorrede (1½ S.) will S. das Interesse für H. »in den Kreisen der Musikliebhaber erwecken und verstärken«, und in Frankreich war 1909 Servières dafür eingetreten; der bevorstehende hundertste Geburtstag (15. Mai; aber 1813, oder 14, 15?) legt das ja nahe. Betreffs der Gesamtwürdigung H.'s als Komponist besaßen wir seit 1859 eine Anzahl guter Arbeiten, aber in der Einzelforschung über Leben und Werke ist noch viel zu tun, auch nach den drei umfangreichsten: von Barbedette, Niggli (Artikelfolge von 1888, erweitert 1892), und selbst von Schütz.

Dessen Literatur-Verzeichnis (1¼ S., 30 Nummern) anscheinend reichhaltig, weist Mängel auf, die von ungenügender wissenschaftlicher Schulung zeugen. Der schwerste Mangel, ja eine Todsünde, ist das gänzliche Fehlen von Kritik, selbst bei den Hauptarbeiten; freilich könnte S. hier einwenden, daß selbst unsre ersten sich nur selten dieser Pflicht (Fichte) erinnern. Bedauerlich auch, daß

von den etwa acht wichtigsten Büchern und Artikeln über H. drei S. unbekannt blieben: Marmontel (1878 in *Pianistes célèbres*), das Werk von und über K. Halle (1896; darin auch eine Fülle wichtiger Briefe H.'s) und G. Servières: über H. als Komponist (Juli 1909, Bull. franç. der S. I. M.; dazu: H. als Musikkritiker, im *Guide mcal.* N. 9—11, leider mit Übersehung der deutschen Artikel, die nicht minder umfangreich und wichtig als die französischen). — Ungenügend ist auch das Verzeichnis der Werke nach Opuszahlen, S. 132—38; denn die löbliche Angabe von Erscheinungsjahr und Widmung hätte mit mehr Sorgfalt weit erschöpfender sein können; gerade hier ist noch viel Einzelarbeit zu tun. Übrigens ist die im ganzen etwas nachlässige Drucklegung hier besonders störend.

Trotz dieser Ausstellungen bei den Verzeichnissen kann ich den Hauptbestand des Buches warm empfehlen. Den Musikfreunden bietet es eine sehr ansprechende Lektüre, und die Erforscher der Musikgeschichte zu H.'s Zeit, nicht bloß die H.-Spezialisten, finden hier viel Neues: über H.'s Leben und Charakter, ferner über Zeitgenossen, zu denen er in freundlicher Beziehung stand (wie zu Schumann und Berlioz und vielen Kleineren) oder in persönlich ablehnender (wie zu Kalkbrenner und — Chopin); seinem nur brieflichen Verkehr mit Schumann und dem langjährigen vertrauten mit Berlioz sind besondere Kapitel gewidmet. Auch die Schreibart spricht an: gewandt, fein, natürlich (ganz in H.'s Geist). — Bei der Würdigung H.'s als Charakter und Komponist macht sich überall wohltuend bemerklich: gründliche Kenntnis und Hochachtung des Meisters, ohne jedoch in Überschätzung zu verfallen. So betont S. (S. 127—8) ehrlich und geschmackvoll, daß H. sein Bestes leistet in kleinen, besonders in kleinsten Formen; hier spricht er im Gegensatz zu mehreren sonst tüchtigen französischen Beurteilern, aber in Übereinstimmung mit den meisten deutschen. Bei folgendem aber ist S. einig mit einer überwältigenden Mehrheit der internationalen H.-Kenner: in der Hervorhebung von H.'s Vorliebe für Naturschilderung, besonders Waldbilder, und für das Sinnige wie das Intime; also ist Servières' sonderlingischer Widerspruch dagegen aussichtslos. In der Bewertung der einzelnen Werke verdienen S.'s Ansichten immer wenigstens ernste Beachtung; anregend ist es, sie mit denen von Barbedette und Niggli zu vergleichen (mir steht Niggli's Urteil am höchsten von dem aller mir bekannten H.-Spezialisten). — Betreffs der Zeitgenossen, die H. beeinflußten und der bei ihm schwierigen Abgrenzung der Stilperioden ist im ganzen beizustimmen.

Bei der übrigens guten Behandlung des Lebensganges stören zwei wichtige Punkte; erstens die (übliche) Verschweigung der jüdisch-deutschen Abstammung, von H. selbst eingehend dargelegt, in Briefen an Halle von Juli 1885, S. 315—20; allein Servières berücksichtigt diese Rassenfrage, ausgiebig und einsichtig. Zweitens die Streitfrage über das Geburtsjahr; S.' Annahme: 1813 ist auch mir die wahrscheinlichste, aber die Entscheidung darüber fordert weit umfassendere Untersuchung; und zunächst ist die Behauptung eines ungenannten Ungarn: 1815 (wie Servières berichtet) scharf zu prüfen. L. Scheibler.

Torrefranca, Fausto. Giacomo Puccini e l'opera internazionale. 8°, XI und 136 S. Torino, Fratelli Bocca, 1912.

Wetzel, Hermann. Elementartheorie der Musik. Einführung i. d. Theorie d. Melodik, Harmonik, Rhythmik, u. d. musikalisch. Formen- u. Vortragslehre. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. *M* —,—.

Das Werk stellt in sehr übersichtlicher und klarer Weise die Hauptgebiete der musikalischen Elementarlehre zusammen und darf als wertvoller Beitrag zu der Unterrichtsliteratur, speziell für die Seminaristen, bezeichnet werden. Bei der erstaunlichen Unkenntnis, die meistens — von der Harmonielehre abgesehen — unter den Musikstudierenden namentlich in der Motiv- und Phrasierungslehre herrscht, war ein solches Büchlein direkt ein Desiderat. Der Verfasser folgt den Riemann'schen Anschauungen, die wohl heute als Grundlage jedes rationellen Studiums bezeichnet werden dürfen. Aufgefallen ist mir besonders die Begabung des Verfassers dafür, aus allen berührten Gebieten das Wichtige knapp und instruktiv hervorzuheben. Daß natürlich manches nur gestreift werden konnte und zu einer Klarlegung ergänzender Spezialstudien bedarf — ich denke speziell an die Abschnitte, die Kontrapunkt, Fuge, Verzierungen behandeln — liegt an dem kompendiösen Charakter des jedem Lehrer der Methodik und Elementartheorie auf das wärmste zu empfehlenden ausgezeichneten Buches. M. Bauer.

Besprechung von Musikalien.

Aichinger, Gregor. Ausgewählte Werke. Eingeleitet und herausgegeben von Theodor Kroyer. Zehnter Jahrgang, Bd. I der Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1909.

Den größeren Teil dieses Bandes nimmt eine Abhandlung des Herausgebers Th. Kroyer ein, über Aichinger's Leben und Werke mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Ingolstadts und Augsburgs. Ich möchte den Schwerpunkt gerade auf den Untertitel verlegen. Denn dasjenige, was der Verfasser in dieser mit bewundernswertem Fleiß gearbeiteten Abhandlung (die einem ganzen Buch gleichkommt) über das Musikleben in Ingolstadt und Augsburg mitteilte, erscheint mir wichtiger und interessanter als die trotz aller aufgewandten Mühe doch nur spärliche Beleuchtung der Persönlichkeit A.'s. Überhaupt lege ich für meine Person kein so großes Gewicht auf die übermäßige Durchforschung der Quellen nach nebensächlichen biographischen Details, nach Feststellung von Jahreszahlen und Daten bis auf Tag und Stunde. Von diesem Übermaß an Philologie (andere werden es vielleicht für einen besonderen Vorzug halten) kann ich von meinem Standpunkt aus Kroyer nicht freisprechen. Indes mag man ein zu viel des Guten wohl einem Schriftsteller zugute halten, der mit einer solchen sorgsamen Treue und so nimmermüdem Eifer den Spuren seines Meisters folgt, wie K. So wie er auf gesichertem Boden steht, wird seine Darstellung ungewöhnlich gehaltvoll. Was er über das Musikleben in Ingolstadt und Augsburg mitteilt, ist sehr wertvoll, fesselnd und anschaulich geschildert, ein Seitenstück zu den ausgezeichneten Untersuchungen Sandberger's über das Nürnberger und Augsburger Musikleben in einem der Hassler-Bände. Über diesen Hauptteil genüge es, auf die Abhandlung selbst zu verweisen, die alle Interessenten mit Nutzen und Vergnügen lesen werden. Weniger gut liest sich, was über das Leben A.'s gesagt ist, weil die einzelnen Ergebnisse verstreut, voneinander durch lange Exkurse getrennt sind. Eine zusammenfassende knappe Darstellung am Schluß wäre sehr erwünscht gewesen. So sei hier nach den Ergebnissen der Kroyer'schen Forschung kurz zusammengefaßt, was von A.'s Lebensgang bisher zu ermitteln war. Gregor Aichinger, wahrscheinlich ein Verwandter des Regensburger Patriziergeschlechts der Aichinger, wurde 1564 in Regensburg geboren (danach ist Riemann's Angabe 1565 im Lexikon zu berichtigen). Seine frühe Jugend verbrachte er wahrscheinlich in seiner Vaterstadt. 1577 jedoch ist er schon von Regensburg fort, vielleicht in München ansässig. Am 2. Nov. 1578 wurde er auf der Universität in Ingolstadt immatrikuliert, als »studiosus artium«. Manches für sich hat die Annahme, daß der junge Aichinger vielleicht durch Lasso's Fürsprache schon vor seinen Studienjahren in Ingolstadt Beziehungen zu den Augsburger Fuggers hatte, die in unverminderter Herzlichkeit sein ganzes Leben hindurch währten. Nach einigen Jahren in Ingolstadt, unter dem Einfluß des Jesuitenordens verbracht, kehrte der junge Künstler wahrscheinlich nach Augsburg zurück. Gegen 1584 wird er an der von Jakob Fugger gestifteten Orgel zu St. Ulrich auf Lebenszeit als Organist angestellt. Kurz darauf erhält er einen Urlaub zu seiner weiteren Ausbildung. Bei Giovanni Gabrieli in Venedig studierte er zwischen 1584 und 1588, zur gleichen Zeit als auch Hans Leo Hassler in Venedig weilte. Ein Aufenthalt in Rom fällt höchstwahrscheinlich kurz vor 1588. In diesem Jahre ist er zum zweiten Male in Ingolstadt immatrikuliert, im Gefolge des jungen Georg Fugger, wahrscheinlich als dessen Musikpräfekt tätig. 1590 erscheint Aichinger's erstes Werk, Motetten und Madrigale. In die folgenden Jahre fallen immer enger werdende Beziehungen zum Augsburger Domkapitel, die schließlich darin gipfeln, daß Aichinger auf Veranlassung des Bischofs Heinrich in den geistlichen Stand tritt, wahrscheinlich kurz nach 1600. Lange vorher schon war er im Dom als Künstler tätig, zur Unterstützung des Kapellmeisters Bernhard Klingenstein. Das Jubiläumsjahr 1600 führte A. mit vielen anderen Pilgern wiederum nach Rom, wo er vielleicht die Aufführung von Cavalieri's »*Rappresentazione*« mit erlebt hat. Gut bekannt war er mit dem römischen Verleger Simone Verovio, durch dessen Vermittlung wohl seine genaue Bekanntschaft mit dem römischen Kanzonettenstil zustande kam, die für sein späteres Schaffen von Bedeutung ist. Als Chorvikar war er in den nächsten Jahren tätig. Erst nach 1600, in gesicherten Verhältnissen lebend, stieg er zur vollen Meisterschaft empor, allgemein als erster Musiker Augsburgs anerkannt, das damals nicht arm an trefflichen Künstlern war. In den letzten zwanzig Jahren seines Le-

bens war A. Chorvikar und Kanonikus. Belangreiche Einzelheiten aus diesem Zeitraum sind nicht weiter bekannt. Er starb am 21. Febr. 1628 während der Pest. Im Kreuzgang des Augsburger Doms ist er begraben. Dort ist sein Grabstein noch jetzt zu finden.

Die Erörterung der Hauptsache, der Werke A.'s wird im vorliegenden Bande nur gelegentlich gestreift. Sie soll in den noch ausstehenden zweiten Band der A.'schen Kompositionen einführen. Eine ausführliche Biographie, der ganze umständliche philologische Apparat (24 kleine gedruckte Seiten Aktenauszüge, wovon ein erheblicher Teil herzlich unbedeutenden Inhalts), schließlich der kritische Kommentar bringen die etwas übermäßig lange Einführung zu Ende. Ich hätte sie gern gekürzt gesehen zugunsten einer reichhaltigeren Mitteilung von Musik, die sich hier etwas dürftig, gleichsam wie ein Anhang zu der Abhandlung ausnimmt. Nur die »*Lacrumae D. Virginis*« vom Jahre 1604 (zwei umfangreiche Kompositionen mit einer Anzahl Unterabteilungen) und 15 Motetten sind dargeboten. Viel kostbarer Raum wird außerdem durch den meines Erachtens ganz überflüssigen Klavierauszug weggenommen, der bei den 6—8stimmigen Stücken sich sogar den Luxus von je drei Systemen gestattet. Die Kenntnis des Komponisten A., die man aus diesem Bande schöpfen kann, fügt zu dem von ihm schon bekannten Bilde wesentliche Züge nicht hinzu. Die »*Lacrumae*« betrachtet der Herausgeber als eines der wichtigsten Werke A.'s. Ich finde hier wohl eine Menge trefflicher Musik, aber eigentlich nicht viel, was mir ans Gemüt greift. Dazu mag der Text beitragen, die typische lateinische Versmacherei eines Augsburger Geistlichen, und die Art, wie A. diesen Text komponiert. Zum großen Teil skandiert er das Metrum getreulich auch in der Musik in der Art, wie im 16. Jahrh. etwa die Oden des Horaz oft behandelt wurden. Darunter leidet die Freiheit der melodischen Entfaltung; zudem sind die Stücke von einer ermüdenden Länge. Unter den motettenartigen Stücken gebe ich den drei- und vierstimmigen den Vorzug. In ihrer überaus feinen Linienführung und ihrem reinen Klange, der Prägnanz in der Zeichnung, bringen sie A.'s Eigenart viel besser zum Ausdruck, als die vielstimmigen, doppelchörigen Stücke. Zumal die Behandlung der gregorianischen Melodien in den kleineren Stücken ist von einer köstlichen Feinheit. H. Leichtentritt.

Bach, J. S. Ausgewählte Arien für Sopran mit einem obligaten Instr. u. Klavier- oder Orgelbegltg. 2. Heft. Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft XII, 1. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912.

Cavalieri, Emilio de, Rappresentatione di Anima, et di Corpo. Riproduzione dell' unica edizione romana del 1600 a cura di Francesco Mantica preceduta da un Saggio di Domenico Alaleona. — Casa Editrice Claudio Monteverdi, Roma, Via degli Scipioni 237. — 1912.

Die vorliegende Ausgabe ist der erste Band einer Publikation, welche unter dem Titel *Prime Fioriture del Melodramma Italiano* vom Verlag Claudio Monteverdi in Rom herausgegeben und von Francesco Mantica redigiert wird. Der Zweck der Sammlung ist, dem Vorbericht zufolge, solche Werke aus der ersten Epoche des Stile rappresentativo allgemein zugänglich zu machen, die infolge der geringen Zahl noch vorhandener Exemplare sich dem allgemeinen Studium entziehen. Die Ausgaben sollen zum Teil Faksimiledrucke, zum Teil Übertragungen in moderne Notenschrift bilden, eine Inkonsequenz, deren Grund nicht recht einzusehen ist.

Eine *Nota Biografica*, welche zum Teil aus einem Abdruck aus Alaleonas *Studi sulla storia dell' Oratorio musicale in Italia* besteht, leitet die Ausgabe ein; hier wird auch auf die bevorstehende Veröffentlichung der von Alaleona aufgefundenen *Lamentazioni* und *Responsori* von Cavalieri hingewiesen. Es folgt eine Zusammenstellung der auf die »Rappresentatione« bezüglichen Literatur, in welcher Schering's »Geschichte des Oratoriums« fehlt; hieran schließt sich eine bibliographische Notiz über die »Rappresentatione«.

Die nun folgende Vorrede von Alaleona enthält nur wenig Tatsächliches, und nur Dinge, die er in seinem schon zitierten Werke bereits ausgesprochen hat. Im übrigen weist er auf den Parallelismus in der Wandlung der künstlerischen Tendenzen auf allen Gebieten zu Beginn der Renaissance hin, und verlangt, daß dem Studium der Werke aus jener Zeit in der musikalischen Erziehung unserer Jugend eine angemessene Ausdehnung gegeben werde.

Die Ausgabe selbst ist in photomechanischem Verfahren nach der einzigen Ausgabe von 1600 hergestellt, ungefähr in Zweidritteln der Dimensionen des Originals. Sie enthält auch die Widmung und die Vorrede der Originalausgabe, und, wie diese, am Schluß einen besonderen Abdruck des Textes. Die Reproduktion ist augenscheinlich sehr gut gelungen.

Über das Werk selbst liegen in der bekannten Literatur, insbesondere bei Alaleona, Ambros, Hugo Goldschmidt, Pasquetti, Riemann, Rolland, Schering, Solerti, hinlängliche Angaben vor. Die Neuausgabe solcher schwer zugänglicher Werke kann nur willkommen geheißen werden; doch liegt es im Interesse ihrer wissenschaftlichen Brauchbarkeit, daß von einer Übertragung in moderne Notenschrift auch in Zukunft abgesehen werde. Wer sich für die Werke jener Epoche überhaupt interessiert, wird im Allgemeinen die Originalnotierung nicht als eine Erschwerung beim Studium empfinden.

Rudolf Cahn-Speyer.

Frank, Johann Wolfgang, **Böhm**, Georg und **Wockenfuß**, Peter Laurentius. Heinrich Elmenhorst's geistliche Lieder. Hrsg. von Joseph Cromolicki u. Wilhelm Krabbe. Denkmäler deutscher Tonkunst. 45. Bd. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911, ℳ 20,—.

Händel, G. F. Concerto grosso (*B*dur) Nr. 1. Bearb. v. Max Reger. Partitur. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 3,—.

Schein, Johann Hermann. Sämtl. Werke. Hrsg. v. Arthur Prüfer. 4. Bd., 2. Hälfte. Cymbalum Sionium (Cantiones sacrae). 2. Abteilg. 8-, 10- u. 12st. Motetten, Durchgesehen und für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Karl Hasse. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912. ℳ 15,—.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Ortsgruppen.

Dresden.

Am 24. April wurde den zahlreich versammelten Mitgliedern von Herrn Dr. phil. Ernst Neufeldt ein sehr interessanter Vortrag über Friedrich Wilhelm Rust (1739—96), den halbvergessenen Dessauer Musikdirektor und Komponisten, geboten. Ein näheres Eingehen auf den Inhalt des Vortrags sei hier unterlassen, da Herr Dr. Neufeldt sich in nächster Zeit an anderer Stelle über Rust aussprechen wird. Als lebendige Beispiele für die Bedeutung Rust's trug Herr Dr. Neufeldt selbst am Flügel folgende Stücke vor: Klaviersonate *D*moll, Adagio aus der Sonate *Des*dur und Einleitung und Mittelsatz aus der Sonate *C*dur (über das Thema: »*Marlborough s' en va-t-en guerre*«). Vervollständigt wurde das Programm durch ausgezeichnete Violinvorträge des Herrn Kammermusikers Th. Bauer, der die Sonata seria *H*moll und die dritte kleine Sonate *C*dur, auf dem Klavier begleitet von Herrn Dr. Neufeldt, spielte. Beide Herren fanden lauten und herzlichen Beifall für ihre fesselnden Darbietungen.

A. Reichert.

Frankfurt a. M.

Eine ganze Reihe von Veranstaltungen wurde den Mitgliedern der Frankfurter Ortsgruppe im Winter 1911/12 geboten, abgesehen davon, daß zwei Konzerte der im vorigen Jahr durch Kapellmeister Schilling-Ziemssen ins Leben gerufenen Bach-Gemeinde, ein Orgelkonzert des Leipziger Meisters Karl Straube und ein solches des hiesigen Organisten B. Dreier, den Mitgliedern durch Einladung zugänglich waren (zu einem Konzert des Vereins für Kirchengesang standen der Ortsgruppe Karten in beschränkter Anzahl zur Verfügung). — Die Reihe der Darbietungen begann am 5. November mit einem Orgelvortrag Dr. Albert Schweitzer's, dessen Wiedergabe Bach'scher Orgelwerke, unter absichtlichem Verzicht auf all die koloristischen Klangwirkungen, welche die seit Bach's Schaffenszeit enorm fortgeschrittene Entwicklung der Orgelbaukunst dem modernen Spieler an die Hand gibt, wohl vom historischen Standpunkt aus auf das lebhafteste interessierte, das verwöhnte Ohr des Hörers unserer Tage indessen doch vielfach etwas fremdartig berührte. Auf jeden Fall ist die mutige Überzeugungstreue, mit welcher Schweitzer, als einer unserer besten Orgelmeister ja seit langem bekannt, für seinen Bach eintritt, aufs höchste anzuerkennen. Den einzelnen Nummern des Programms, das außer Bach'schen Werken César Franck's Choral Nr. 2 enthielt, waren in dankenswerter Weise gedruckte Erläuterungen des Vortragenden beigegeben.

Am 12. Dezember sprach der 1. Vorsitzende der Ortsgruppe, Dr. Theodor Gerold, über »die Melodien der Troubadours und Trouvères«.

Der Redner erinnerte zunächst daran, daß die Lieder der Troubadours alle einst gesungen wurden, so daß, wenn man nur den Text dieser Lieder kenne, ein wichtiger Faktor zur richtigen Beurteilung derselben fehle. Welche Bedeutung die altprovenzalischen Dichter selbst der Melodie beilegten, gehe nicht allein aus vielen uns erhaltenen Aussprüchen und Versen, sondern schon aus dem Gebot hervor, daß die Canzone eine eigene Melodie haben müsse, aber nicht auf eine schon bestehende gedichtet werden dürfe. Der Schöpfer der Worte war auch der der Melodie, und oft vereinigte er noch zu den Eigenschaften des Dichters und des Komponisten die des Sängers. Die Kenntnis dieser Melodien ist aber nicht allein deswegen wichtig und interessant, weil sie ein neues Licht auf das Kulturleben des südlichen Frankreichs im 12. und 13. Jahrhundert wirft, sie stellt neue Probleme auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musik sowohl wie der Metrik auf. Diese letztere noch ziemlich umstrittene Frage hängt mit der der rhythmischen Entzifferung der mittelalterlichen Monodien zusammen. Während frühere Versuche gescheitert waren, haben wichtige Arbeiten, wie die Riemann's, J. B. Beck's, auch Aubry's, uns (wenn auch die Resultate z. T. verschieden waren und noch nicht alle Probleme endgültig gelöst sind) die Möglichkeit gegeben, schöne und sangbare Melodien herauszulesen. Was da noch für melodische Schätze vergraben sind, wird man erst wissen, wenn alle die in etwa 15 Handschriften uns erhaltenen Gesänge herausgegeben sein werden. Um wenigstens eine Idee von dieser Musik zu geben, sang Dr. Gerold einige textlich wie musikalisch interessante Lieder in altprovenzalischer bzw. altfranzösischer Sprache. Als Beispiel der Canzone wurden vorgetragen Bernart de Ventadorn's anmutiges Lied: *Quant rey l'alauzeta mover* und Jaufre Rudel's von intensiver Sehnsucht nach der »fernen Prinzessin« erfüllte: *Lanquand li iorn son lonc en mai.* Aus der Gattung der Sirventes wurde ein Kreuzlied Marcabru's und die Klage G. Faidit's auf den Tod von Richard Löwenherz gesungen. Den Gegensatz zu diesen ernsten, beinahe herben Melodien bildeten eine Pastorela, eine »*Reverdie*« und ein, vielleicht volkstümliches, Tanzlied (Balada). — Einige Bemerkungen über etwaige Einflüsse von seiten der gregorianischen Gesänge schlossen den Vortrag.

Am 7. Februar sprach Prof. Dr. W. Nagel-Darmstadt über »Graupner als Sinfoniker«. Der Vortragende fixierte die Stellung, die der hessische Kapellmeister innerhalb der Vorbereitung der ars nova des 18. Jahrhunderts einnimmt: in seiner Musik ist vieles leere Floskel, Sätze wie der von Riemann in der großen Kompositionslehre analysierte sind nicht unbedingt typisch für Graupner. Immerhin hat er die Form der Sinfonie gefördert, zeigt volkstümliche Einwirkung in seiner Melodik und ist den Gesetzen einer vertieften Instrumentation auf der Spur. Der Vortrag wird als Einleitung zum thematischen Katalog der Sinfonien gedruckt werden (»Magazin«, Langensalza, Beyer & Mann). Demnächst soll sich eine Studie über die Graupner'schen Kantaten anschließen.

Am 12. März war den Mitgliedern der Ortsgruppe Gelegenheit gegeben, die bedeutende Musikbibliothek Paul Hirsch zu besichtigen. Der kunstsinnige Besitzer hatte eine Auswahl besonders interessanter und wertvoller Werke seiner Sammlung zu einer Ausstellung vereinigt, deren einzelne Abteilungen er in ausführlicher, sachkundiger Weise erläuterte. Da sah man neben seltenen Bibliographien und Musikerbiographien, frühe Drucke von Theoretikern, so alle Ausgaben der Werke des Gafurius und Pietro Aaron, ferner Zarlino, Glareanus, Spataro, die »Musica getutscht« von S. Virdung (Basel 1511), sowie des Luscinius lateinische Übersetzung des seltenen Büchleins, die beiden Teile der »*Pratica di musica*« von L. Zacconi (1592 und 1622), endlich viele andere italienische, deutsche und französische Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts. Der Werdegang des Notendrucks wurde veranschaulicht durch eine Abteilung, beginnend mit Gerson's »*Collectorium super Magnificat*« (Eßlingen 1473) und fortschreitend zu einem Petrucci-Druck (1504) und dem schönen Druck von Peter Schöffer jr.: Froschius, »*Rerum musicarum opusculum*« (Straßburg 1535). Von Werken des 17. Jahrhunderts sind zu nennen Cerone, *El Melopeo* (Neapel 1613), alle Schriften des P. Mersenne, ein besonders

schönes Exemplar des *Syntagma musicum* von Praetorius, eine Anzahl englischer Schriften wie Morley's *Plaine and easie introduction into musick* (1. Ausg. 1597 und 2. Ausg. 1608), Mace, *Musick's monument*, u. a. Von späterer Literatur wäre noch die ziemlich vollständige Reihe der Schriften Mattheson's, ferner Marpurg, Gerbert und die komplette Reihe der Werke Coussemaker's zu erwähnen. Man sah weiter eine kleine Spezialsammlung über Tanz mit dem *Ballet de la Reine* von Beaujoyeux (Paris 1582, Einband von Chambolle-Duru), der Orchesographie des Jehan Tabourot (1588) und des Lambranzi Neuer und curieuser Theatralischer Tantz-Schul (Bd. 1, 1716), einige Lautentabulaturen, endlich die vollständige Reihe aller Neujahrsstücke der Züricher Musikgesellschaft, von 1685—1912. Von praktischer Musik seien genannt Senfl, *Liber selectarum cantionum* (Augsburg 1570), von Palestrina ein Band Messen in-folio aus der Sammlung Borghese sowie *Missarum liber* I—III (1567—72), des Orlando Lasso *Magnum opus musicum* (1604, ganz komplett mit dem erst 1625 erschienenen Basso-Cont.-Band), von Bach die Kunst der Fuge (1752), ferner eine große Zahl von Erstdrucken klassischer Werke von Mozart, Beethoven (etwa 80 Originalausgaben, darunter op. 1), Schubert u. a. Hieran schloß sich eine bedeutende Sammlung von Opernpartituren, anfangend mit der Originalausgabe von Peri's »*Euridice*« (1600), von welcher auch das Textbuch (aus dem gleichen Jahre) zu sehen war, bis zu den neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Oper; ausgelegt waren in Erstausgaben wohl lückenlos u. a. die Werke von Lully, Rameau Gluck, Mozart, Weber, Rossini, Meyerbeer, Wagner usw. Ein besonderer Schaukasten vereinigte seltene Ausgaben von Werken Frescobaldi's, Froberger's, die *Pièces de clavecin* von Couperin und Rameau usw. Zum Schluß sei eine kleine Auswahl von Mozart-Drucken erwähnt (ein Katalog der Spezial-Mozart-Sammlung Paul Hirsch's erschien bekanntlich 1906), eine Abteilung »Goethe und die Musik«, die neben den Kompositionen Reichard's und Zelter's ein Exemplar der kostbaren Neuen Lieder in Melodien gesetzt von Breitkopf (Leipzig 1770) enthielt, endlich Max Klinger's »Brahms-Phantasie«.

Am 19. März hielt Dr. M. Bauer, der 2. Vorsitzende der Ortsgruppe, einen Vortrag über »die Bedeutung Anton Bruckner's als Kirchenkomponist«. Nachdem er die Beziehungen der Kirchenkomposition zum sinfonischen Schaffen Bruckner's beleuchtet und eine chronologische Besprechung der in Frage stehenden Werke gegeben hatte, ging er auf die Messen ein, als deren bedeutendste er die in *F*-Moll bezeichnete. Der Vortragende wandte auch diesmal wieder die Methode an, jeden Satz der Messe scharf zu charakterisieren, und sowohl nach der Seite des musikalischen Aufbaues als der ästhetischen Bedeutung bis ins Detail zu analysieren, und schloß dann der Analyse jedes Satzes sogleich die musikalische Vorführung an, die er in der Weise gestaltete, daß der Orchesterpart von Fräulein Helene Schultze auf dem ersten, Chor- und Solostimmen von Herrn Rudolf Weill auf dem zweiten Flügel zu Gehör gebracht wurden, eine Demonstration, die sich dank des ganz meisterhaften Spiels der beiden Künstler zu einer künstlerischen Leistung ersten Ranges erhob. Im Anschluß an diese Exegese gab der Vortragende einen Überblick über die Stellung Bruckner's innerhalb der Messenkomponisten des 19. Jahrhunderts und unterschied zwei Hauptgruppen, deren erster er Schubert und Weber zuzählte, während er Liszt und Bruckner zu einer zweiten zusammenfaßte, wobei er auf die interessanten Gegensätze in dem religiösen Empfinden der beiden letztgenannten Meister des näheren einging.

Zum Schluß die Mitteilung, daß die Zahl der Mitglieder der Frankfurter Ortsgruppe im verflossenen Winter eine weitere erfreuliche Zunahme erfahren hat; sie beträgt jetzt 53.

Albert Dessoff.

Leipzig.

Die Mitglieder unserer Ortsgruppe trafen sich zuletzt samt einer Anzahl Gäste am 5. Juni. Vortragender war der Unterzeichnete, dessen Thema über »Neue Forschungen zu Beethoven's Brief an die Unsterbliche Geliebte« handelte. Auf Grund neuen Forschungsstoffes bekräftigte er seine Behauptung, die berühmte Urkunde gehöre ins Jahr 1812, und sprach seine Ansicht über die unbekannte

Adressatin dahin aus, daß es sicher eine Dame sei, von deren Beziehungen zu Beethoven wir überhaupt noch nichts wüßten, daß ihre Entdeckung aber immerhin noch nicht gänzlich ausgeschlossen sei. Da der Vortrag demnächst gedruckt erscheinen soll, bedarf es hier keiner näheren Auseinandersetzung. — Der weitere Teil des Abends wurde durch musikalische Vorträge ausgefüllt: Die Herren Dr. Schering, Dr. Löbmann und Mühlmann brachten auf Bratschen (an Stelle von Zinken) zwei dreistimmige Kanons aus der kürzlich von B. Engelke aufgefundenen Sammlung von Joh. Walther (1542) zu Gehör, wobei der an zweiter Stelle gespielte (*septimi toni*) solchen Eindruck machte, daß er wiederholt wurde. Den Abschluß bildete eine zweisätzige Sonate für Violine allein (senza Basso), die nach dem Vermerk auf der Handschrift (nicht Autograph) von Joh. Kuhnau stammen soll, was jedoch vom Vortragenden, Hrn. Dr. Schering, der sie samt fünf anderen in der Berliner Kgl. Bibliothek gefunden hatte, einigermaßen in Zweifel gezogen wurde. Die nächste Sitzung wurde auf den Anfang des nächsten Halbjahrs verlegt.

Max Unger.

Paris.

La Séance du 21 mai, pour laquelle un certain nombre d'invitations avait été adressé à des membres de la Colonie portugaise, et à laquelle avaient bien voulu assister S. E. le ministre de Portugal et le consul de Portugal, a été consacrée à la musique portugaise.

Dans une conférence très documentée, notre collègue Mlle. Daubresse a rappelé l'histoire de la musique en Portugal et au Brésil.

Des chants populaires ont été exécutés et accompagnés par Mlle. Bollini, MM. Vaz et Abreu de Souza; ce dernier a chanté, en outre, un air de Salvator Rosa (1874), du compositeur G. Gomez (1839—1896).

Le Secrétaire **J.-G. Prod'homme.**

Prag.

Der zweite Sitzungsabend der Ortsgruppe fand am 17. Juni im Klementinum statt. Nach der Begrüßungsrede durch den Vorsitzenden erstattete der Unterzeichnete ein Referat über die »Violin- und Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhs.«, in welchem er hauptsächlich die Wechselwirkungen zwischen Tanz und freier Form herauszuarbeiten versuchte. Im Anschluß an diese Darlegungen fand dann eine Aufführung von Violin- und Klavierwerken des 17. und 18. Jahrhs. statt. Diesmal hatten sich in liebenswürdiger Weise der Konzertmeister des deutschen Landestheaters Herr Josef Frankenbusch und die ausgezeichnete Pianistin Fräulein Therese Wallerstein in den Dienst unserer jungen Ortsgruppe gestellt. Es wurden Werke von J. J. Froberger, Johann Kuhnau, H. F. v. Biber zu Gehör gebracht, ferner je eine Sonate von Johann Schobert, Leopold Mozart und die von Spitta mitgeteilte Sonate von Albinoni, deren Continuo von Gerber ausgesetzt und von J. S. Bach korrigiert ist. Beiden Künstlern gebührt für den tiefen Ernst, mit dem sie ihr Können der Ortsgruppe zur Verfügung stellten, vollster Dank. Nicht nur die rein geistige Auffassung, auch die technische Seite ihrer Kunst kommt da in Betracht. Man muß bedenken, daß die Biber'schen Sonaten eigentlich für Scordatura berechnet sind, die dem Violinspieler des 17. Jahrhs. eine wesentliche Erleichterung bedeutete; daß ferner das polyphone Violinspiel auch für unseren straff gespannten Bogen nicht eingerichtet ist. Daher doppelte Anerkennung dem modernen Spieler, der diese Schwierigkeiten überwindet. — Wegen der vorgerückten Saison war diese Veranstaltung im laufenden Vereinsjahre die letzte.

Paul Nettl.

Neue Mitglieder.

Walther Schmidt, stud. phil. et mus., Halle a. S., Große Ulrichstraße 12.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Georg Becker, Mülheim a. Ruhr, jetzt: Gesanglehrer der städt. Oberrealschule, Ober-Str. 24.

Dr. **Bruno Hirzel,** Washington, jetzt: Zürich V, Feldeggstr. 77.

Dr. **Richard H. Stein,** Berlin, jetzt: B.-Wilmersdorf, Landauerstr. 12.

Eugène Wagner, Paris, jetzt: XVIII. 75, rue Caulaincourt.

K. Wardapet, Musikdir., Etschmiadzin, jetzt: Konstantinopel, Péra-Pangaldi 83 (47).

Ausgegeben Mitte Juli 1912.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Musikalische Zeitschriftenschau[1]).

XIII. Jahrgang. 1911/1912.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe I, S. 1, 2.

Zusammengestellt von Gustav Beckmann.

Neu aufgenommene Zeitschriften.

MpZ Musikpädagogische Zeitschrift. Organ des österreich. musikpädagog. Verbandes. Wien I. Reichsratsstraße 9. m.

Abell, Arthur M., s. Oper.
Abert, H., s. Beethoven, Besprechungen.
Aerophor, Der. (A. Pf.), DMMZ 34, 16.
Ästhetik. Zur Psychologie des Tonkunstgenusses (Conze), MSal, 4, 8/9. — Lachen und Weinen in der Musik (Dubitzky), BfHK 16, 8. — Syncopation and emphasis (Gatty), MT 53, 832 ff. — Was ist gute und was ist schlechte Musik? (Nessig), To 16, 15.
Akustik. Tonhöhenbewußtsein u. Intervallurteil (Riemann), ZIMG 13, 8. — Les étapes d'une découverte acoustique (Sizes), SIM 8, 3 ff.
Alfvén, Hugo. (Saul), RMZ 13, 20.
Altenburg, Wilh., s. Blasinstrumente, Saxophon.
Altmann, Wilh., s. Besprechungen, Juristisches.
Alwyn, Geoffrey, s. Besprechungen.
Andersson, Otto, s. Musik, Sibelius.
Anderton, H. Orsmond, s. Gibbons.
Andro, L., s. Gregor.
Antcliffe, Herbert, s. Stil.
Anton, Karl, s. Bach, Musikfeste.
Aria di Ruggiero (Einstein), SIMG 13, 3.
Arne. A forgotten oratorio »Judith« (L.), Ch 3, 29.
Auber. A.'s »Stumme von Portici« (Zepler), MfA 8, 92.
Aulin, Tor. (Saul), RMZ 13, 19.
Austin, Ernest. »Pilgrim's progress« (New Paths in organ music) (Donaldson), MSt 37, 960.
Autographen, Interessante (Kohut), AMZ 39, 21/22.
Bab, Julius, s. Jaques-Dalcroze.
Bach, Joh. Seb. Eine bisher unbekannte frühe Aufführung von B.'s Matthäuspassion (Anton), MSfG 17, 5.
Bachmann, Franz, s. Jaques-Dalcroze.
Backhaus, Wilhelm. (Réti), Me 3, 10.
Ballett. Konzertierende Ballett-Kunst (Neißer), BW 14, 16.
Bard, s. Wagner.
Bartusch, A., s. Oper.
Batka, Richard, s. Besprechungen, Bruckner, Collegium musicum, Goethe, Hausmusik, Juristisches, Offenbach, Oper, Schundliteratur, Technik, Wagner, Weihnachtsmusik, Wolf.
Battistini, Mattia. (Droste), NMZ 33, 16.
Baughan, J. H. G., s. Besprechungen, Wagner.
Bayreuth, s. Wagner.
Beethoven, Ludw. van. Zur Charfreitagskantate B.'s (Abert), ZIMG 13, 9. — The new B. symphony from Jena (Bedford), MSt 37, 952. — Fidelio (Bie), Me 3, 10. — Vraagteekens in de werken van B. (Bouman), Cae 69, 5. — B.-Retouchen und kein Ende (Gotthelf), Mk 11, 15. — Leonore ou Fidelio (Kufferath), GM 58, 15.
Beetschen, Alfred, s. Widmann.
Bekker, Paul, s. Schubert.
Bekker, Paul (Marsop), Me 3, 8.
Benito, M. de, s. Besprechungen.
Berger, Francesco. MT 53, 831.
Berlin. Erfreuliche Symptome im Berliner Konzertleben (Chop), Der Bund, 1, 6 u. To 16, 16. — Berliner Krisen (Draber), NZM 79, 15. — Das neue Berliner Opernhaus (Murbach), T 14, 8. — Berliner Musik (Schmidt), KW 25, 15.
Berlioz, Hector (s. a. Rousseau). Aus

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt zu richten an Herrn Gustav Beckmann, Berlin NW 7, Kgl. Universitätsbibliothek.

neuen Briefen von B., NZM 79, 21/22. — L'agonie d'un romantique B. (1863—1869) (Boschot), Correspondant, Paris 10 mars 1912.
Berneck, Ernst, s. Wien.
Berrsche, G., s. Musikfeste.
Bertini, Paolo, s. Musik.
Besprechungen. Auerbach: Die Grundlagen der Musik (Capellen), Mk 11, 17. — Bekker: Beethoven (Decsey), Mk 11, 16. — (v. d. Pfordten), KW 25, 17. — Bilderatlas zur Musikgeschichte. Hrsg. Kanth (Rychnovsky), Mk 11, 15. — Bode: Die Tonkunst in Goethe's Leben (Wetzel), Mk 11, 15. — Brecher: Opernübersetzungen (Batka), KW 25, 13. — Breithaupt: Natürliche Klaviertechnik (Wurm), NZM 79, 18. — Eberhardt: Die absolute Treffsicherheit auf der Violine (Singer), MpB 35, 10. — Al maestro Pedrell. Escritos heortasticos (de Benito), MSH 5, 5. — Evans: A historical-account of the entire works of Brahms (Donaldson), MSt 37, 953 u. Handbook of . . . Brahms (Spanuth), S 70, 22. — Farmer: The rise and development of Military Music (Alwyn), MSt 37, 952. — Forsyth: Music and nationalism (Webb), ZIMG 13, 8. — Fuchs: Takt u. Rhythmus im Choral (Werner), ZIMG 13, 9 u. (Wetzel), Mk 11, 14. — Gießwein: Über die Resonanz der Mundhöhle (Bockhorn), ZIMG 13, 9. — Glasenapp: R. Wagner. Literarisches Zentralblatt, Leipzig, 63, 5 u. Bd. 6 (Sternfeld), AMZ 39, 20. — Gutzmann: Sprachheilkunde (Stubenvoll), Mk 11, 14. — Hoesick: Chopin (Chybinski), ZIMG 13, 8. — Huneker: F. Liszt (Donaldson), MSt 37, 955. — Briefe von und an Jos. Joachim. Hrsg. Moser (Altmann), Mk 11, 17. — v. Jolizza: Das Lied und seine Geschichte (Wolf), MSal 4, 8/9. — Koczirz: Österreich. Lautenmusik im XVI. Jahrh. (J. E.), SIM 7, 12. — Kruse: O. Nicolai (Schiedermair), ZIMG 13, 9. — de La Laurencie: Lully (Abert), Deutsche Literaturzeitung 33, 17. — Marnold: Musique d'autrefois et d'aujourd'hui (Liebich), MSt 37, 959. — Matthay [Seine Anschlagslehre] (Caspar), MpB 35, 11. — Metastasio: Dramen. Übs. v. Schenck (Heuß), ZIMG 13, 9. — Niemann: Die musikalische Renaissance des XIX. Jahrh. (Burkhardt), Mk 11, 14. — Parry: Style in musical art, MN 42, 5ff. u. (Baughan), MSt 37, 958 u. (Webb), ZIMG 13, 8. — Schering: Gesch. des Oratoriums (Einstein), ZIMG 13, 9. — Schmidt: Universalschule für Harmonium (Karg-Elert), ZfI 32, 21ff. — Schönberg: Harmonielehre (Leichtentritt), S 70, 22 u. (Steinitzer), Mk 11, 17. — Schreyer: Lehrbuch der Harmonie u. der Kompositionslehre (Wetzel), MpB 35, 11. — Schütz: Stephen Heller (Wetzel), Mk 11, 17. — Schulz: Heilkraft des Gesanges, Mazdaznan-Harmonielehre (Scholz), To 16, 16. — Stanford: Musical composition, NMR 11, 127 u. (Burkhardt), Mk 11, 15. — Steffani: Ausgew. Werke. Hrsg. H. Riemann (Abert), ZIMG 13, 8. — Steinitzer: R. Strauß (Seidl), Mk 11, 16 u. (Heldenverehrung und Mißverständnis) (Tiessen), AMZ 39, 18ff. — Storck: E. Kulturgeschichte d. Musik aus dem Zerrspiegel (Leu), SMZ 52, 11. — Tetzel: Das Problem der modernen Klaviertechnik (von Mojsisovics), AMZ 39, 20. — Thibaut: Monumentos de la notation ekfonética . . . (Valeur), MSH 5, 5. — Volkmann: Em. Astorga, CM 16, 4. — Wagner: Mein Leben (Hirzel), ZIMG 13, 9 u. Autobiography (Niecks), MMR 42, 497. — Weißmann: Berlin als Musikstadt (Storck), AMZ 39, 17. — Wetzel: Elementartheorie der Musikeinführung . . . (Steinitzer), Mk 11, 17. — Wieck: Aus dem Kreise Wieck-Schumann (Abert), ZIMG 13, 9 u. (Komorzynski), Mk 11, 17 u. (Schmid), BfHK 16, 8. — de Wyzewa & de Saint-Foix: Mozart (Calvocoressi), MT 53, 832.
Bie, Oskar, s. Beethoven, Rossini.
Binzer, E. v., s. Ramann.
Bittner, Julius. (Specht), Me 2, 27.
Blasinstrumente. Die Wagnertuben u. ihre Einführung in die Militärmusik (Altenburg), DMMZ 34, 14f.
Bloetz, K., s. Oper.
Bockhorn, M., s. Besprechungen.
Böckel, Otto, s. Liliencron.
Boháček, L., s. Oper.
Bond, F. H., s. Holloway, Musikfeste, Musikvereinigungen.
Bonvin, Ludwig, s. Dechevrens.
Bopp, Wilhelm, s. Musikunterricht.
Boschot, Adolphe, s. Berlioz.
Bouman, Leon. C., s. Beethoven.
Brahms, Joh. (s. a. Wolf). B.'s Aufenthalt in Karlsbad 1896 (Kaufmann), NZM 79, 17.
Browning, Robert. (Hadden), MMR 42, 497. — B. and the sisters Flower (Hadden), Ch 3, 29. — B. and music (Hadden), NMR 11, 127.
Bruckner, Anton. B.'s Vordringen (Batka), KW 25, 6.
Buchka, L. von, s. Musikfeste.
Bücherbesprechungen, s. Besprechungen.
Burkhardt, Max, s. Besprechungen.
Burroughs, W. A., s. Kirchenmusik.
Busch, Fritz. (Tischer), RMZ 12, 51/52.
Cahn-Speyer, Rudolf, s. Oper.

Calvocoressi, M.-D., s. Besprechungen, Saint-Saëns.
Capellen, Georg, s. Besprechungen.
Cart, William, s. Doret.
Caspar, Helene, s. Besprechungen.
Cebrian, Adolf, s. Friedrich Wilhelm II.
Chavarri, Edouard L., s. Liszt.
Chop, Max, s. Berlin.
Chopin, Fréd. Die Kirchentonarten in Ch.'s Werken (Knayer), NMZ 33, 15. — Das Pathos bei Ch. (Redenbacher), NMZ 33, 17.
Chorgesang (s. a. Kirchenmusik). Zur Reform des Ch. (Stubbe), NZM 79, 23.
Chybinski, Adolf, s. Besprechungen, Musik.
Clementi [C.'s Klavierwerke], A descriptive guide (Westerby), MSt 37, 960.
Collegium musicum. (Batka), KW 25, 4. — Zur Neugründung des studentischen — in Jena (Stein), Mk 11, 15.
Conze, Johannes, s. Ästhetik, Musikunterricht, Oper.
Cucuel, Georges, s. Rousseau.
Cummings, William H., s. Froberger.
Curzon, H. de, s. Dyck, Flotow, Grétry, Mozart, Oper.
Daubresse, M., s. Museen.
Debussy, Cl., The D. of »Saint-Sebastien« (Farwell) MSt 37, 953.
Dechevrens, Anton (Bonvin), MS 45, 5.
Decsey, Ernst, s. Besprechungen.
Deutsch, Otto Erich, s. Schubert.
Dillmann, Alexander, s. Wagner.
Dirigieren (s. a. Orchester). Die ethischen Forderungen der Theaterkapellmeister (Günther), NZM 79, 17. — Der Dirigent u. d. Publikum (Schmidt), To 16, 12f.
Dittmar, Kurt, s. Wagner.
Donaldson, Douglas, s. Austin, Besprechungen, Musik, Musikautomaten, Walthew.
Doret, Gustave, »La Nuit des Quatre-Temps (Cart), VM 5, 17.
Dorn, Otto, s. Wiesbaden.
Draber, H. W., s. Berlin, Juristisches, Oper, Wagner.
Draeseke, F. Christus-Mysterium (Liebscher), NZM 79, 21/22.
Droop, Fritz, s. Musik.
Droste, Carlos, s. Battistini.
Dubitzky, Franz, s. Ästhetik, Musiker, Salome.
Dudelsack. Zampogne calabresi (Fedeli), SIMG 13, 3.
Duncan, Isadora. Les idées d'I. D. sur la danse, SIM 2, 3.
Dyck, Ernest van. Quelques souvenirs sur D., et ses vingt-cinq ans de théâtre (de Curzon), GM 58, 15. — Le Jubilé artistique d'E. van Dyck (de Curzon), GM 58, 16.
Eccarius-Sieber, A., s. Musikfeste.
Einstein, Alfred, s. Aria di Ruggiero, Besprechungen, Wagner.
Elektra, s. Salome.
Elwes, Gervase, MT 53, 831.
Ewoldt, Constantin, s. Musikunterricht.
Exotik, GBl 37, 6. — Musikalische Exotik (Niemann), Mk 11, 17.
Fall, Leo. »Die schöne Risette« (Urban), MfA 8, 93.
Farwell, Arthur, s. Debussy.
Fedeli, Vito, s. Dudelsack.
Fleischmann, Ugo Roberto, s. Manén, Pick-Mangiagalli, Szymanowski.
Flood, William H. Grathan, s. Musik.
Flotow, Friedrich von. (de Curzon), GM 58, 17. — (Hirschberg), S 70, 17. — (Istel), MMR 42, 497. — (Kohut), NZM 79, 17 u. DMZ 43, 17.
Form. The freedom of musical forms (Grew), NMR 11, 127. — Zur Psychologie der musikalischen Form (Wexberg), Me 3, 8.
Frau, Die, in der Musik (Stein), DTZ 10, 244.
Frewin, Harrison, s. Musik.
Fridöri, Heinr., s. Musikvereinigungen.
Friedland, Martin (Scheffler), RMZ 13, 20.
Friedrich d. Große u. d. mechanischen Musikinstrumente (Simon), ZfI 32, 20.
Friedrich Wilhelm II. von Preußen, ein Förderer der musikalischen Kunst (Cebrian), DMMZ 34, 18f.
Froberger, J. J. F. Falsehoods (Cumming), MN 42, 1104.
Froggatt, Arthur T., s. Orgel.
Fuchs, Julius, s. Musikunterricht.
Fuchs, Karl, s. Gernsheim.
Gardner, George, s. Musik.
Gassenhauer, s. Lied.
Gatty, Reginald, s. Ästhetik.
Gernsheim, Friedrich. »Zu einem Drama« (Fuchs), NZM 79, 20.
Gesang (s. a. Musikunterricht, Musikvereinigungen). Intonation u. Gesangsaussprache (Handke), Sti 6, 7. — Über den Orchestergesang (von Hausegger), AMZ 39, 21/22. — Was gehört zum idealen Besitztum eines deutschen Sängersmannes? (Janetschek), DS 4, 19. — Qualität der Laute im Gesange (Iffert), Sti 6, 7. — Leipziger Stimmbildung auf der Internat. Hygieneausstellung in Dresden (Ihmels), Sti 6, 7. — Über die Aussprache beim Singen (Lemke), SMZ 51, 34. — Singlehrlinge u. Gesangsmeister (Lewinsky), MSal 4, 8/9. — Der Einheitston in der Volksschule (Löbmann), MpB 35, 10. — Der Idealgesangston im Lichte der Wissenschaft (Reinecke), MpB 35, 10. — Knaben- oder Frauenstimme? (Schmidlin), CO 47, 5. — Der Übungslaut (Schmitz), Sti 6, 8. — Hysterie und Stimmbildung

(Seydel), Sti 6, 7. — Gesangsphysiologie u. Gesangspädagogik (Stern), MpZ 2, 1 ff.
Gibbons, Orlando (Anderton), MT 53, 832.
Gillmann, E. J., s. Hymne.
Glomme, Edmund, s. Schwalm.
Gluck, Ch. W. Lettres de G. et à propos de G. (Prod'homme), ZIMG 13, 8. — Das angeblich von G. komponierte Schäferspiel »Die Maienkönigin« (Schünemann), AMZ 39, 18.
Gmelch-Eichstätt, Joseph, s. Kirchenmusik.
Göllerich, August, s. Musikfeste.
Goethe, Joh. Wolfg. v., und die Gitarre (Batka), Me 2, 27.
Göttmann, Adolf, s. Musikfeste.
Gomólka, Nikolaus, u. seine Psalmenmelodien (Reiß), ZIMG 13, 8.
Gotthelf, Felix, s. Beethoven.
Gotthelf, Felix (Meister), Me 3, 7.
Grabner, Franz, s. Orgel.
Gregor, Hans. G.'s erstes Wiener Jahr (Andro), AMZ 39, 21/22. — (Hoffmann), NMZ 33, 17. — (Specht), Me 3, 7.
Grétry, La musique de G. . . . un danger public (de Curzon), GM 58, 16.
Grew, Sydney, s. Form.
Günther, Felix, s. Dirigieren, Oper.
Gürke, Georg, s. Marschner, Programmmusik.
Gurlitt, M., s. Helmstedt.
Gutheil-Schoder, Marie (Ullmann), Me 2, 29.
Hadden, J. Cuthbert, s. Browning, Kirchenmusik.
Hägg, Gustav (Saul), RMZ 13, 21.
Händel, Georg Friedr. Der grobe Händel (Prümers), To 16, 15.
Hallén, Andreas (Saul), RMZ 13, 18.
Halperson, M., s. New York.
Hammerschmidt, Andr. (Nesse), Deutsche Arbeit, Prag 11, 7.
Handke, Robert, s. Gesang.
Harfe, The use of the modern harp (Kastner), ZIMG 13, 9.
Hausegger, Siegmund von, s. Gesang.
Hausmusik (Batka) Me 3, 7 f.
Helm, Theod., s. Oper.
Helmstedt. Was ist während d. 17. Jahrh. in St. Stephani musiziert worden [Katalog-Skizze] (Gurlitt), Helmstedter Kreisblatt, 27. 128. 139.
Hernried, Robert, s. Musikunterricht.
Heuß, Alfred, s. Besprechungen.
Hirschberg, Walther, s. Flotow, Wolf.
Hirzel, Bruno, s. Besprechungen.
Hörmann, J., s. Lasso.
Hoffmann, R. S., s. Gregor, Oper.
Holfeld, J. V., s. Liszt.
Holloway, Margaret (Bond), MSt 37, 952.
Huendgen s. Lied.
Hymne, On mending hymns (Gillmann), Ch 3, 30.
Iffert, August, s. Gesang.
Ihmels, H., s. Gesang.
Instrumentalmusik (s. a. Musik).
Intonation (s. a. Gesang).
Isler, Ernst, s. Mahler.
Istel, Edgar, s. Flotow.
Jacobsohn, Fritz, s. Oper.
Janetschek, Edwin, s. Gesang, Musikvereinigungen.
Jaques-Dalcroze, E. (Bab), Sch 8, 19. — J.-D. und seine Bestrebungen (Bachmann), Mk 11, 15. — Ein Blick in die Werkstatt von J.-D. in Hellerau (Rasch), AMZ 39, 23. — (Spanuth), S 70, 23.
Jean-Aubry, G., s. Roussel.
Jelmoli, Hans, s. Juristisches.
Jena (s. a. Collegium musicum).
Johner, Dominikus, s. Kirchenmusik.
Juristisches. How to publish, MN 42, 1109. — . . . Anstellungsverhältnis der Orchester (D. O. B.) NZM 79, 18. — Notenpreise u. Musikverlag (Altmann), AMZ 39, 21/22. — Vom Aufführungsrecht ohne Aufführungspflicht (Batka), KW 25, 14. — Parsifal u. Urheberrecht (Draber), NZM 79, 16. — Zum Kapitel der Autorrechte (Jelmoli), SMZ 51, 34. — Die deutschen Volksschutzvereine und die deutsche Sängerschaft (Naaff), DS 4, 14 f. — Parsifal u. Urheberrecht (Prüfer), NZM 79, 14. — (Schönberg), NMZ 33, 15. — Konzerte, die sich nicht bezahlen (Spanuth), S 70, 18. — Teilungskapellen (Treitel), DMZ 43, 18.
Kämpf, Karl, s. Mahler.
Kaiser, Emil, s. Strindberg.
Kamienski, Lucian, s. Musikvereinigungen.
Kammerer, Paul, s. Musik.
Kapellmeister, s. Dirigieren.
Kapp, Julius, s. Liszt, Wagner.
Karg-Elert, Sigfrid, s. Besprechungen.
Kastner, Alfred, s. Harfe.
Kaufmann, M., s. Brahms.
Keldorfer, Viktor (K. E.), DS 4, 17.
Keller, Gottfried, und die Musik (Nef), SMZ 51, 36.
Keller, Otto, s. Musik.
Keußler, Gerhard von, s. Liszt.
Keyfel, Frd., s. Oper.
Kirchenmusik. Über Choralnotierung, MACH Mai 1912. — Aus den Programmen der Kirchengesangvereine, CEK 26, 4. — A choral dirge (Burroughs), NMR 11, 127. — Eine Choralinstruktion aus dem 18. Jahrh. (Gmelch-Eichstätt), MS 45, 5. — Shoud ministers study music? (Hadden), Ch 3, 30. — Die Tonart des Ostergraduale »Haec dies« (Johner), MS 45, 5. — Warum soll ein Kirchenchor besonders den Choralgesang pflegen? (Linhoff), CO 47, 5. — Die »deutsch-evangelische« Messe . . . (Matthes), MSfG 17, 5. — Kirchenmusikalische Prinzipien (Schnerich)

Me 2, 30. — Die tonischen u. rhythm. Zeichen der alten Choralschrift (Vivell), GR 11, 5 ff.
Klavier (s. a. Musikgeschichte). — The weight technique (De Mengel), MSt 37, 954. — Die Klaviersaiten u. deren Herstellung (Wagner), DIZ 13, 22.
Klein, Hermann, s. Oper.
Klein, Tim, s. Musik.
Kleist, Heinrich von (s. a. Wolf, Hugo).
Knab, Armin, s. Löwe, Musik.
Knayer, C., s. Chopin.
Kohut, Adolf, s. Autographen, Flotow.
Kolb-Danvin, Sophie, s. Wagner.
Komorzynski, Egon von, s. Besprechungen.
Kordy, S. K., s. London.
Kraus, Alexander, s. Tasteninstrumente.
Kreuzer, Konradin, Aus K.'s Briefwechsel (Prümers), NMZ 33, 14 ff.
Kühn, Oswald, s. Oper.
Kufferath, Maurice, s. Beethoven, Wagner.
Lampenfieber. (Sulzer), Wiener Konzertschau 1, 14.
Lang, Josef, s. Möhring.
Lange, Friedrich, s. Musikfeste.
Lasso, Orlando di, als Programmusiker (Hörmann), CO 47, 5.
Law, Hamilton, s. Musikfeste.
Le Beau, L. A., s. Musikfeste.
Leichtentritt, Hugo, s. Besprechungen.
Leipzig. Die öffentlichen Musikinstitute L.'s u. ihre Bedeutung für die bürgerliche Gesellschaft im Vormärz 1815 bis 1848 (Schmidt), BfHK 16, 8 ff.
Lemke, W., s. Gesang.
Le Senne, Camille, s. Paris.
Leu, Ferd. Oscar, s. Besprechungen, Lied.
Lewinsky, Josef, s. Gesang.
Liebermann-Roßwiese, Erich, s. Musikkritik.
Liebich, Louise, s. Besprechungen.
Liebscher, Artur, s. Draeseke.
Lied. Über ältere französische Weihnachtslieder (Huendgen), GBl 36, 12. — Gassenhauer oder Volkslied? (Leu), SMZ 52, 14. — Definition des Begriffes »Volkslied« (Pommer), DV 14, 5. — Nationaal-Nederlandsche Volksliedkunst (Wirth), Cae 69, 5.
Liepe, Emil, s. Wagner.
Liliencron, Rochus von. (Böckel), DV 14, 5. — (Schünemann), Mk 11, 14. — (Unger), NMZ 33, 14. — (Voß), MSfG 17, 5.
Linhoff, s. Kirchenmusik.
Linke, Karl, s. Wagner.
Liszt, Franz von. L. en Espagne (Chavarri), SIM 7, 12. — L.'s Konzertetude Des-dur (Holfeld), MpB 35, 10 f. — Die soziale Lage der Musiker. Ein unbekannter Aufsatz L.'s (Kapp), Mk 11, 16. — L.'s Hamlet (von Keußler), NMZ 33, 15. — L. en Roumanie (Montandon), SIM 7, 12.
Löbmann, Hugo, s. Gesang.
Löhner, Ina, s. Ramann.
Löwe, Karl. L.'s Männerchöre (Knab), KZ 29, 2.
London (s. a. Musik, Orgel). The London Opera House (Kordy), NZM 79, 14.
Lully, J.-B. Lettres et autographes de L. (Prunières), SIM 8, 3. — L. a L'Odéon (Prunières), SIM 7, 12.
Lusztig, J. C., s. Mahler.
Mack, Friedrich, s. Musikfeste.
Madrigal. A rhythmical peculiarity in certain madrigals compared with the Greek theorie of metabole of rhythm (Williams), MAnt, April 1912.
Männergesang, s. Chorgesang (s. a. Musikvereinigungen).
Mahler, Gustav. M. u. die Berliner Musiksaison 1911—12 (Pisling), MpZ 2, 2. — M.'s VIII. Sinfonie (A. Pf.), DMMZ 34, 21 u. (Kämpf), To 16, 16 u. (Lusztig), MpB 35, 11 u. (Nette), Deutsche Arbeit, Prag 11, 8 u. (Schwers), AMZ 39, 21/22. — M.'s »Lied von der Erde« (Isler), SMZ 51, 35 u. (Specht), Me 2, 29 u. KW 25, 6.
Manén, Juan. (Fleischmann), MpZ 2, 1.
Mannheim (s. a. Musikfeste). Musikal. Eindrücke in M. (Scheuermann), MSal 4, 8/9 ff.
Marbitz, Otto, s. Musikunterricht.
Marpurg, Friedrich Wilhelm. (Pulver), MT 53, 832.
Marschner, Heinrich. (Gürke), KZ 29, 3.
Marsop, Paul, s. Bekker, Musikbibliotheken, Schundliteratur.
Marty, André F., s. Musikvereinigungen.
Matthes, H., s. Kirchenmusik.
Mauclair, Camille, s. Musik.
Meiningen, s. a. Musikbibliotheken.
Meister, Ferdinand. (Mennicke), NZM 79, 19.
Meister, Richard, s. Gotthelf.
Meistersinger. Aus der Zeit des Meistersanges (Schacht), DS 4, 20.
Melartin, Erkki. M.'s Lieder u. Klavierstücke, KW 25, 13.
Mengel, G. de, s. Klavier.
Mennicke, Karl, s. Meister.
Meyerbeer, Giacomo (s. a. Rossini). (Saint-Saëns), MC 64, 19.
Militärmusik (s. a. Blasinstrumente). Unsere M., OMZ 20, 19.
Mittelmann, S., s. Violine.
Möhring, Ferdinand. (Lang), DS 4, 18.
Mojsisovics, Roderich von, s. Besprechungen.
Moißl, Franz, s. Springer.
Monaco. L'orchestra di Monaca e i fiorentini (Parigi), NM 17, 235.
Montandon, Marcel, s. Liszt.
Moro, Aless., s. Musik.

Moser, Hans Joachim, s. Nietzsche.

Mozart, Wolfg. Amad. Le vrai Don Juan a l'Opéra-Comique (de Curzon), GM 58, 18 u. (Pougin), M 78, 18 u. (Rosenthal), Mk 11, 17. — [M.'s Klavierwerke] A descriptive guide (Westerby), MSt 37, 954 ff.

Mühlfeld, Christian, s. Musikbibliotheken.

Müller-Hartmann, Rob., s. Oper.

Murbach, Hans, s. Berlin.

Museen. La musique au musée de Saint-Germain-en-Laye (Daubresse), GM 58, 18 f.

Musik (Allgemeines, Musik einzelner Länder u. Perioden). The death song of the Cherokee Indians, MAnt, April 1912. — The english church music of the new century, MSt 37, 952 ff. — The introduction of orchestral music into Finland (Andersson), SIMG 13, 3. — La musica russa in Italia (Bertini), NM 17, 235. — Polnische Musik und Musikkultur des 16. Jahrh. in ihren Beziehungen zu Deutschland (Chybinski), SIMG 13, 3. — The music of our grandfathers (Donaldson), MSt 37, 958. — Etwas über die Musikverhältnisse im Osten (Droop), AMZ 39, 21/22. — Irish musical bibliography (Flood), SIMG 13, 3. — An inquiry into the present state of music (Frewin), MSt 37, 956. — English church music (Gardner), MSt 37, 954 u. 956. — Die Musik u. die Tiere (Kammerer), Me 3, 8. — Deutsche Musik in London (Klein), KW 25, 6. — Der Zug nach der Musik (Keller), Sti 6, 7. — Musik u. Physiologie (Knab), KZ 28, 18. — Die Musik in Österreich (Mauclair), Me 2, 27. — Il concerto di musica italiana antica . . . (Moro), CM 16, 4. — The study of primitive music (Myers), MAnt, April 1912. — Chansons populaires chinoises de la région Sud des Ortos (van Oost), Anthropos, Wien 7, 1 ff. — Die Wechselbeziehungen zwischen der Musik und der bildenden Kunst (Przychowski), Mk 11, 14. — La musique au théâtre populaire chinois (de Rudder), GM 58, 16. — Die Urteilslosigkeit in der Musik (Schmidt), DMMZ 34, 12 f. — Aus dem Reiche der modernen Musik (Seeliger), Gr 71, 20. — Das Talent u. seine Grenzen (Seydel), Sti 6, 9. — Der Anteil der Instrumentalmusik an der Literatur des 14.—16. Jahrh. (Springer), ZIMG 13, 8. — Tempel der Kunst (Storck), AMZ 39, 21/22. — La musique chez les Eskimos (Thuren), SIM 7, 12. — Gefahren für die Kunst (Tischer), RMZ 13, 17 ff. — Studies in the technique of sixteenth-century music (Wooldridge), MAnt, April 1912.

Musikausstellungen. Die musikpädagogische M. in Leipzig (Unger), NZM 79, 23 ff.

Musikautomaten. Bioscope music (Donaldson), MSt 37, 952.

Musikbibliotheken. Musikalische Volksbüchereien (Batka), KW 25, 16. — Praktische Winke f. d. Gründung musikalischer Volksbibliotheken (Marsop), Me 2, 29 u. MpZ 2, 2. — Die Meininger Musikbibliothek (Mühlfeld), NZM 79, 16.

Musiker. Armut u. Humor der Tonmeister (Dubitzky), DS 4, 18.

Musikfeste. Sängerfeste in früherer Zeit, To 16, 14. — Handel-Festival, Ch 3, 30. — Das 88. Niederrhein. Musikfest zu Aachen (Eccarius-Sieber), DMMZ 34, 23 u. (Tischer), RMZ 13, 21 u. S 70, 23. — Mozart-Schubert-Fest in Baden-Baden (Le Beau), DMMZ 34, 23. — Drittes Lausitzer Musikf. zu Bautzen (Thiessen), DMMZ 34, 23. — The Midland . . . festival [Birmingham] (Bond), MSt 37, 961. — . . . Bournemouth (Law), MSt 37, 960. — Liszt-Feier in Budapest (Göllerich), Me 2, 29. — Zum 47. Tonkünstlerfest d. A.D.M. in Danzig, Mk 11, 16 u. NZM 79, 21/22 u. (Göttmann), DTZ 10, 245 u. (Schwers), AMZ 39, 21/22 u. 23 ff. u. (Stein), S 70, 23. — Erstes Lippisches in Detmold (Lange), AMZ 39, 23. — A propos du Festival Bach à Eisenach (Nin), SIM 7, 12. — Geistliches, in Frankfurt a. M. (Schäfer), AMZ 39, 16 u. (Sonne), NMZ 33, 15 u. (Weimar), MSal 4, 8/9. — Das Bachfest in Insterburg (Wallfisch), BfHK 16, 8 u. MSal 4, 8/9 u. NZM 79, 16. — Mahlerfest in Mannheim (Th. Sch.), DMZ 43, 21 u. (Anton), DMMZ 34, 21 u. (Mack), AMZ 39, 21/22 u. (Thumann), S 70, 20. — . . . 8. Deutsches Sängerbundesfest in Nürnberg (Schlegel), DS 4, 16. — Draeseke-Musikfest in Dresden (Platzbecker), NMZ 33, 17. — Het . . . Muziekfeest te Rotterdam van de Maatschappij tot Befordering der Tonkunst (Rutters), Cae 69, 5. — Dänisches Kammermusikfest in Schwerin (F.), DMMZ 34, 20 u. (von Buchka), S 70, 19 u. (Schwers), AMZ 39, 19. — Z. Brahmsfest in Wiesbaden (Weingartner), S 70, 22. — D. XVII. Jahresfest des Evang. Kirchengesangvereins in Zweibrücken (Berrsche), CEK 26, 5.

Musikgeschichte. Während der Klavierstunde (M. v. G.), Me 3, 7. — Neue Literatur (Wellesz), Me 2, 30.

Musikinstrumente (s. a. Tasteninstrumente). Die Säge als Werkzeug des Instrumentenbaues (Wolff), ZfI 32, 20 ff.

Musikkongresse. Tercer Congreso Nacional de Música Sagrada, MSH 5, 5. —

10. italien. . . . f. Kirchenmusik, GB 37, 5 u. (Quadflieg), CO 47, 5.
Musikkritik. . . . Reform der heutigen Theater- und Konzertkritik (M. H.), NZM 79, 19. — Kritikeraustausch (Liebermann-Roßwiese), Süddeutsche Monatshefte 9, 7.
Musikunterricht (s. a. Gesang). Sollen Lehrer Chorleiter sein? To 16, 14 u. (Hernried), NZM 79, 15 u. (Richard), NZM 79, 21/22. — Über Schüleraufführungen (Bopp), MpZ 2, 1. — Die Musik im preußischen Abgeordnetenhause (Conze), AMZ 39, 15. — Ist für die höheren Lehranstalten die Heranziehung der Philologen zum Gesangsunterricht wünschenswert? (Ewoldt), KZ 28, 18. — Schulgesang (Fuchs), NMZ 79, 18. — Über die . . . Ausgestaltung des Gesanglehrplans für die Volksschulen Groß-Berlins (Marbitz), Sti 6, 8ff. — Der Gesangsunterricht an den Höheren Mädchenschulen Bayerns (Schuberth), Sti 6, 8. — Musikpädagogisches (Singer), AMZ 39, 19.
Musikvereinigungen. Die Genossenschaft deutscher Tonsetzer, AMZ 39, 16. — The West Birmingham Orchestral society (Bond), MSt 37, 954. — Zur Geschichte des Männerchors Außersihl-Zürich (Fridöri), SMZ 52, 14ff. — La »Società Filarmonica Fiorentina« (Gandolfi), NM 17, 236. — Noch ein Bildungsmittel unserer Gesangvereine (Janetschek), DS 4, 21. — Die Aufgabe des Allgem. Deutschen Musikvereins im Osten Deutschlands (Kamienski), Mk 11, 16. — La Société Bach (Marty), SIM 8, 3. — La Société de Concerts Symphon. Populaires (Rolland), SIM 8, 3.
Myers, Charles S., s. Musik.
Naaff, Ant. Aug., s. Juristisches.
Nef, Albert, s. Keller.
Neißer, Arthur, s. Ballett, Paris, Riviera.
Nessig, Oskar, s. Ästhetik.
Nettl, Paul, s. Hammerschmidt, Mahler.
Neuhaus, Max, s. Oper.
Newman, Ernest, s. Streicher.
New York. Opernsaison 1911—12. (Halperson), AMZ 39, 23.
Niecks, Frederick, s. Besprechungen.
Niemann, Walter, s. Exotik, Novitäten, Oper, Stiehl.
Nietzsche, Friedr. N. u. die Geschichte der Oper. (Moser), AMZ 39, 23.
Nikisch, Arthur. Wiener Konzertschau, 1, 14.
Nin, J. Joachim, s. Musikfeste, Virtuosen.
Noelte, A. Albert, s. Oper.
Notendruck. Die . . . Musiknoten-Typen . . . (Staar), DS 4, 22.
Notenschrift (s. a. Kirchenmusik). Über Fehler, Nachlässigkeiten, Ungenauigkeiten im musikalischen Text (Witte), Mk 11, 17.
Novitätenrekords, Musikalische. (Niemann), KW 25, 17.
Offenbach, Jacques. Wieder einmal O. (Batka), KW 25, 4. — O. d'après des documents inédits. (Ténéo), SIM 7, 12.
Oost, P. van, s. Musik.
Oper (s. a. Nietzsche, Text). Opernfragmente (B.), KW 25, 16. — Über einige typische Fehler bei der Inszenierung älterer Opern (Cahn-Speyer), Mk 11, 14. — Freilicht-Oper (Conze), To 16, 13. — Zur Repertoirenot der Opernbühne (Kühn), NMZ 33, 16. — Neue Opern (Schmidt), KW 25, 16. — Uraufführungen: Bittner: Bergsee (Batka), KW 25, 5. — Busoni: »Die Brautwahl« (Abell), MC 64, 19 u. (Cahn-Speyer), Mk 11, 16 u. (Draber), NMZ 33, 15 u. (Günther), Sch 8, 18 u. (Müller-Hartmann), AMZ 39, 16 u. (Spanuth), S 70, 16. — Eulambio: Ninon von Lenclos (Niemann), S 70, 18f. u. (Segnitz), AMZ 39, 18 u. RMZ 13, 18. — Ferrari: Le Cobzar (Neuhaus), S 70, 15. — Holbrooke: The Children of Don (Klein), MT 53, 831. — Knorr: »Dunja« (Schäfer), AMZ 39, 18 u. (Schlemüller), S 70, 17. — de Lara: Naïl (de Curzon), GM 58, 17 u. (Pougin), M 78, 17. — Liebstöckl: Aphrodite (Hehn), NZM 79, 14. — Massenet: Roma (de Curzon), GM 58, 17 u. (Pougin), M 78, 17. — Massenet: Don César de Bazan (Pougin), M 78, 19. — Mauke: Franfreluche (Keyfel), S 70, 19 u. (Schmitz), AMZ 39, 19. — Oberleithner: Aphrodite (Hoffmann), NMZ 33, 14 u. (Specht), Me 3, 7. — Perosi: Pompeji (Batka), AMZ 39, 17. — Pierné: St. François d'Assise (Weber), RMZ 52, 15. — Puccini: La Fanciulla del West (de Curzon), GM 58, 21/22 u. (Pougin), M 78, 21. — Reiter: Ich aber preise die Liebe (Bartusch), SMZ 52, 12. — Rüter: Eulenspiegel (Bloetz), S 70, 21 u. (Stier), NZM 79, 21/22. — Sachs: Kains Schuld u. Sühne (Noelte), S 70, 17. — Sommer: Der Waldschratt (Bloetz), S 70, 15 u. (Stier), NZM 79, 16. — Waltershausen: Oberst Chabert (Draber), NZM 79, 18 u. (Jacobsohn), Sch 8, 17 u. (Schwers), AMZ 39, 17. — Weis: Der Sturm auf die Mühle (Boháček), NZM 79, 16 u. (Rychnovsky), S 70, 15.
Operette. (Pringsheim), Süddeutsche Monatshefte 9, 8.
Orchester. O. u. Dirigenten (Reitz), MSal 4, 8/9.
Orchestergesang s. Gesang.
Orgel. The historical organ in the church of St. Magnus the Martyr, London

Bridge, MT 53, 839. — The Pedal Organ (Froggatt), MT 53, 832. — Kirchenvorsteher u. Orgel (Grabner), GR 11, 5/6. — Die Bedeutung d. Rollschwellers, (Rupp), ZfI 32, 24.
Parigi, L., s. Monaco.
Paris. La musique et le théâtre aux Salons du Grand-Palais (Le Senne), M 78, 16 ff. — Aus dem Pariser Musikleben (Neißer), NZM 79, 21/22. — L'ancien Conservatoire (Prod'homme), SIM 7, 12.
Parker, D. C., s. Wagner.
Parry, Hubert. P.'s songs, MT 53, 832.
Pfordten, H. von der, s. Besprechungen.
Pick-Mangiagalli, Riccardo. (Fleischmann), CM 16, 4.
Pisling, Siegmund, s. Mahler.
Platzbecker, Heinr., s. Musikfeste.
Pommer, Josef, s. Lied.
Pougin, Arthur, s. Mozart, Oper.
Primitive Musik s. Musik.
Pringsheim, Klaus, s. Operette.
Prod'homme, J.-G., s. Gluck, Paris.
Programmusik. (Gürke), KZ 28, 14 f. — (Tiessen), AMZ 39, 17.
Prüfer, A., s. Juristisches, Wagner.
Prümers, Adolf, s. Händel, Kreutzer, Reklame.
Prunières, Henry, s. Lully.
Przychowski, M. von, s. Musik.
Püringer, August, s. Wagner.
Pulver, Jeffrey, s. Marpurg.
Quadflieg, Jakob, s. Musikkongresse.
Ramann, Lina. (v. Binzer), S 70, 21. — (Löhner), MpB 35, 9. — (Seidl), AMZ 39, 16 f. — (Stradal), NMZ 33, 15 u. NZM 79, 15.
Rasch, Hugo, s. Jaques-Dalcroze.
Redenbacher, Else, s. Chopin.
Reger, Max, in Meiningen (Wormser), NMZ 33, 16.
Reinecke, W., s. Gesang.
Reiß, Josef W., s. Gomólka.
Reiter, Josef (s. a. Oper). Eine deutsche Dichteroper [Ich aber preise die Liebe] (Storck), T 14, 8.
Reitz, Fritz, s. Orchester.
Reklame. Die Reklametrommel unserer Väter (Prümers), DS 4, 19.
Réti, Rudolf, s. Backhaus, Schnabel.
Rhythmus. Rythme de vibration et rythme musical (Vinée), SIM 7, 12.
Richard, August, s. Musikunterricht.
Riemann, Hugo, s. Akustik.
Riviera. Aus dem Opernleben an der Riviera (Neißer), AMZ 39, 15 ff.
Röckl, Seb., s. Wagner.
Rolland, Romain, s. Musikvereinigungen.
Roller, Hugo, s. Westhoven.
Rosenthal, Friedrich, s. Mozart.
Rossini (s. a. Rousseau, Wagner). R. u. Meyerbeer (Bie), Die neue Rundschau, Berlin 23, 3.
Rostock. Zur Geschichte des Rostocker Theaters 1756—91 (Schacht), Beiträge zur Gesch. d. Stadt Rostock 5, 3.
Rotterdam. Het Muziekleven van R. (Sibmachen Zijnen) [Forts.], Cal 69, 5.
Rousseau, Jean Jacques. R., Berlioz e Rossini, CM 16, 4. — R. musicien (Cucuel), ZIMG 13, 9. — R. musicien (Tiersot), GM 58, 21/22 ff.
Roussel, Albert (Jean-Aubry), GM 58, 19/20.
Rudder, May de, s. Musik.
Rummel, Walter Morse, MMR 42, 497.
Rupp, J. F. Emil, s. Orgel.
Rutters, Herman, s. Musikfeste.
Rychnovsky, Ernst, s. Besprechungen, Oper.
Sänger, s. Gesang.
Saint-Saëns, Camille, s. Meyerbeer.
Saint-Saëns, Camille, Souvenirs d'enfance, SIM 8, 3. — (Calvocoressi), MT 53, 832.
Salm, Karl, s. Weber.
Salome u. Elektra i. d. Musik (Dubitzky), BW 14, 16.
Saul, Felix, s. Alfvén, Aulin, Hägg, Hallén.
Saxophon-System, Das neue (Altenburg), ZfI 32, 20.
Schacht, A., s. Meistersinger.
Schacht, Wilh., s. Rostock.
Schäfer, Theo, s. Musikfeste, Oper.
Scheffler, Paul Alexander, s. Alfvén.
Scheuermann, Aug., s. Mannheim.
Schiedermair, Ludwig, s. Besprechungen.
Schlegel, Arthur, s. Musikfeste.
Schlemüller, A. Albert, s. Oper.
Schmid, O., s. Besprechungen.
Schmidkunz, Hans, s. Wagner.
Schmidl, Leopold, s. Dirigieren.
Schmidlin, A., s. Gesang.
Schmidt, Friedrich, s. Leipzig.
Schmidt, Leopold, s. Berlin, Musik, Oper.
Schmitz, Alois, s. Gesang.
Schmitz, Eugen, s. Oper, Spohr.
Schnabel, Artur (Réti), Me 3, 10.
Schnerich, Alfred, s. Kirchenmusik.
Schönberg, Arnold, s. Juristisches.
Schönberg, Arnold, et la jeune école Viennoise (Wellesz), SIM 8, 3.
Scholz, Hermann, s. Besprechungen.
Schubert, Franz. Sch.'s »Unvollendete« (Bekker), AMZ 39, 23. — Sch.'s Rosamunde (Deutsch), Mk 11, 15.
Schuberth, J., s. Musikunterricht.
Schünemann, Georg, s. Gluck, Liliencron.
Schumann, W., s. Wagner.
Schundliteratur. Die musikalische, und ihre Bekämpfung (Marsop), MpB 35, 9. — (Batka), KW 25, 17.
Schwalm, Robert (Glomme), KZ 28, 14.
Schwers, Paul, s. Mahler, Musikfeste, Musikvereinigungen, Oper.

Seeliger, Hermann, s. Musik.
Segnitz, Eugen, s. Oper.
Seidl, Arthur, s. Besprechungen, Ramann, Wagner.
Seydel, Martin, s. Gesang, Musik.
Sibelius, S.' symfoni IV (Andersson), TM 2, 15.
Sibmachen Zijnen, W. N. F., s. Rotterdam.
Simon, Ernst, s. Friedrich II.
Singer, Kurt, s. Besprechungen, Musikunterricht.
Sizes, G., s. Akustik.
Smyth, Ethel (Specht), Me 2, 30.
Sonne, H., s. Musikfeste.
Soziale Fragen, s. Juristisches.
Spanuth, Aug., s. Besprechungen, Jaques-Dalcroze, Juristisches, Oper, Wagner.
Specht, Rich., s. Bittner, Gregor, Mahler, Oper, Smyth, Strauß.
Spohr, Ludwig, S.'s Jugendoper »Alruna« (Schmitz), ZIMG 13, 9.
Springer, Hermann, s. Musik.
Springer, Max, Sinfonie Fis-moll (Moißl), CO 47, 5.
Staar, Paul, s. Notendruck.
Stein, Fritz, s. Collegium musicum.
Stein, Richard H., s. Frau, Musikfeste.
Steinhausen, F. A., s. Technik.
Steinitzer, Max, s. Besprechungen, Tonleiter.
Stern, Hugo, s. Gesang.
Sternfeld, R., s. Besprechungen.
Stiehl, Heinrich (Niemann), NMZ 33, 16.
Stier, Ernst, s. Oper.
Stil. Style and substance in literature and music (Antcliffe), MT 53, 832.
Storck, Karl, s. Besprechungen, Musik, Reiter, Tanz.
Stradal, August, s. Ramann.
Strauß, Rich., Strauß-Abende (Specht), Me 3, 7.
Streicher, Theodor (Newman), MT 53, 831.
Strindberg, August (Kaiser), RMZ 13, 20.
Stubbe, Arthur, s. Chorgesang.
Stubenvoll, Fr. B., s. Besprechungen.
Sulzer, Joseph, s. Lampenfieber.
Synkope (s. a. Ästhetik).
Szymanowski, Karol (Fleischmann), MpZ 2, 2.
Tanz (s. a. Duncan). Die Neugeburt des Tanzes aus dem Geiste der Musik (Storck), T 14, 8.
Tasteninstrumente. Italian inventions for instruments with a keyboard (Kraus), SIMG 13, 3.
Tausig, Paul, s. Wolf.
Technik (s. a. Musik). (Batka), Me 3, 10. — Über Zitterbewegungen in der instrumentalen Technik (Steinhausen), MpB 34, 24.
Ténéo, Martial, s. Offenbach.
Terradellas, Domenico. (Volkmann), ZIMG 13, 9.
Text. The art of translation (W. T. B.), MSt 37, 958f. — Operntextübersetzungen (Heinemann), S 70, 19.
Theater s. a. Dirigieren.
Thiessen, Karl, s. Musikfeste.
Thumann, M., s. Musikfeste.
Tiere s. a. Musik.
Thoma, Leopold, s. Wien.
Thuren, Hjalmar, s. Musik.
Tiersot, Julien, s. Rousseau.
Tiessen, Heinz, s. Besprechungen, Programmusik.
Tischer, Gerhard, s. Busch, Musik, Musikfeste.
Tonhöhenbewußtsein s. Akustik.
Tonleiter. Zum Vierteltonsystem (Steinitzer), NZM 79, 14.
Treitel, Rich., s. Juristisches.
Übersetzungen s. Text.
Ullmann, Ludwig, s. Gutheil-Schoder.
Unger, Max, s. Liliencron, Musikausstellungen.
Urban, Erich, s. Fall.
Valeur, H., s. Besprechungen.
Vinée, Anselme, s. Rhythmus.
Violine. Der Violinspielerkrampf (Mittelmann), MpZ 2, 1 f.
Virtuosen. Les virtuoses dans notre société (Nin), GM 58, 17.
Vivell, Cöl., s. Kirchenmusik.
Vogl, Heinrich, s. Wagner, Rich.
Volkmann, Hans, s. Terradellas.
Volkslied s. Lied.
Volksmusik (s. a. Wien).
Voß s. Liliencron.
Wagner, Louis, s. Klavier.
Wagner, Richard (s. a. Juristisches). Noch einmal W.'s Parsifal (Bard), Allgem. evang.-luther. Kirchenztg., Leipzig 45, 4 ff. — Wagneriana (Batka), KW 25, 15 u. KW 25, 6. — Bayreuth in Gera (Dillmann), Me 2, 30. — Vom Egoisten Wagner u. seinen Biographen (Dittmar) u. (Schumann), KW 25, 14. — Die Bayreuther Stipendienstiftung (Draber), NZM 79, 20. — W. als Bearbeiter Rossini's (Einstein), ZIMG 13, 9. — Zwei Briefe W.'s (Kapp), AMZ 39, 16 u. 20. — Die Urschrift von W.'s Lohengrindichtung (Kapp), Mk 11, 14. — W.-Erinnerung einer Französin (Kolb-Dauvin), Süddeutsche Monatshefte 9, 2. — Trois lettres de W. (Kufferath), GM 58, 16. — Zur Frage d. Textvarianten in W.'s Bühnendichtungen (Liepe), Mk 11, 14. — A neglected aspect of W. (Parker), MSt 37, 959. — Parsifal für Bayreuth (Prüfer), NZM 79, 19 u. (Püringer), NZM 79, 20. — Zwei unbekannte Briefe an H. Vogl (Röckl), RMZ 12, 51/52. — »Parsifal« u. Kirche (Schmidkunz), BfHK 16, 8. — Parsifal f. Bayreuth (Seidl), NZM 79, 23. — Ge-

danken am 22. Mai 1912 (Spanuth), S 70, 21.
Wagner, Siegfried. (Baughan), MSt 37, 958 f. — Das Leitmotiv bei W. (Linke), Me 3, 10.
Wallfisch, J. H., s. Musikfeste.
Walthew, Richard H. (Donaldson), MSt 37, 954.
Webb, F. Gilbert, s. Besprechungen.
Weber, Karl Maria von, u. die Romantik (Salm), DTZ 10, 245.
Weber, Wilh., s. Oper.
Weihnachtsmusik. (Batka), KW 25, 5.
Weimar, Heinrich, s. Musikfeste.
Weingartner, Felix, s. Musikfeste.
Wellesz, Egon, s. Musikgeschichte, Schönberg.
Werner, Arno, s. Besprechungen.
Westerby, Herbert, s. Clementi, Mozart.
Westcott, Sebastian. (Flood), MAnt April, 1912.
Westhoven, Ada von. (Roller), NMZ 33, 14.
Wetzel, Hermann, s. Besprechungen.
Wexberg, Erwin, s. Form.
Widmann, J. V. Musikalisches aus Briefen W.'s (Beetschen), NMZ 33, 16.
Wien (s. a. Gregor). Wiener Volksmusik (Berneck), Me 3, 7. — Wiener Musik (Thoma), Wiener Konzertschau 1, 14.
Wiesbaden als Musikstadt. (Dorn), S 70, 22.
Williams, C. F. Abdy, s. Madrigal.
Wirth, Hermann F., s. Lied.
Witte, G. H., s. Notenschrift.
Wolf, Hugo. W. u. Heinrich v. Kleist (Batka), Me 2, 28. — W. u. Brahms (Hirschberg), S 70, 22. — Ein ungedruckter Brief W.'s (Tausig), Me 3, 7.
Wolf, William, s. Besprechungen.
Wolff, Th., s. Musikinstrumente.
Wooldridge, H. E., s. Musik.
Wormser, Else, s. Reger.
Wurm, Mary, s. Besprechungen.
Zepler, Bogumil, s. Auber.

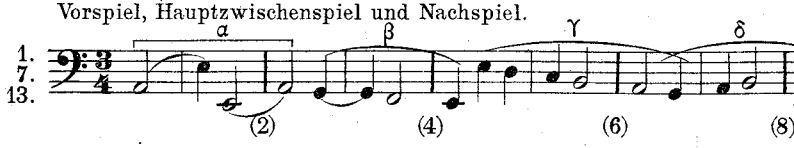
Berichtigung.

Im Artikel von E. Closson: La vie musicale ist S. 328 bezüglich des Budgets des Konservatoriums zu berichtigen: Le total est de fr. 215.000, répartés comme suit: Etat: fr. 180.500; province: fr. 10.000; Ville de Bruxelles: fr. 25.000.

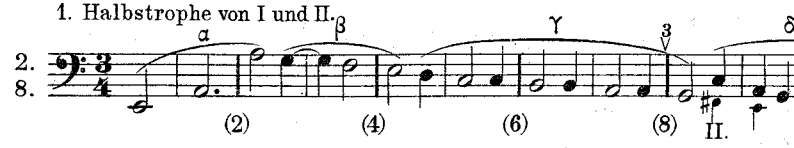
M. A. C

Arie der Proserpina aus der Oper: Il

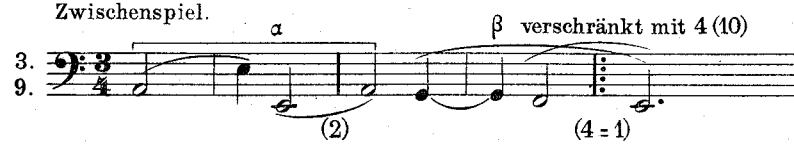
Vorspiel, Hauptzwischenspiel und Nachspiel.



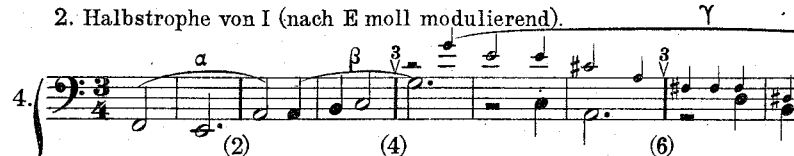
1. Halbstrophe von I und II.



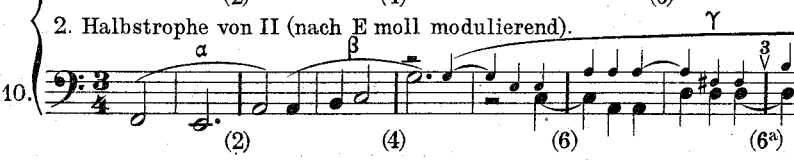
Zwischenspiel.



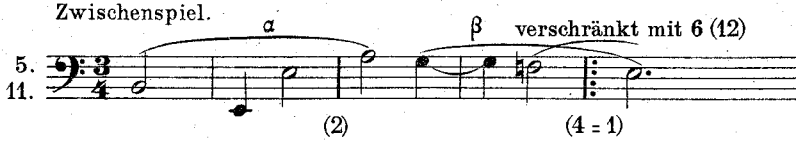
2. Halbstrophe von I (nach E moll modulierend).



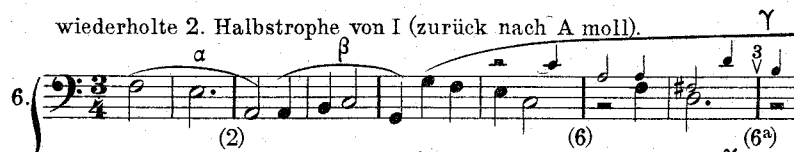
2. Halbstrophe von II (nach E moll modulierend).



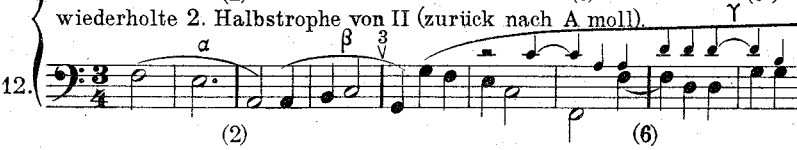
Zwischenspiel.



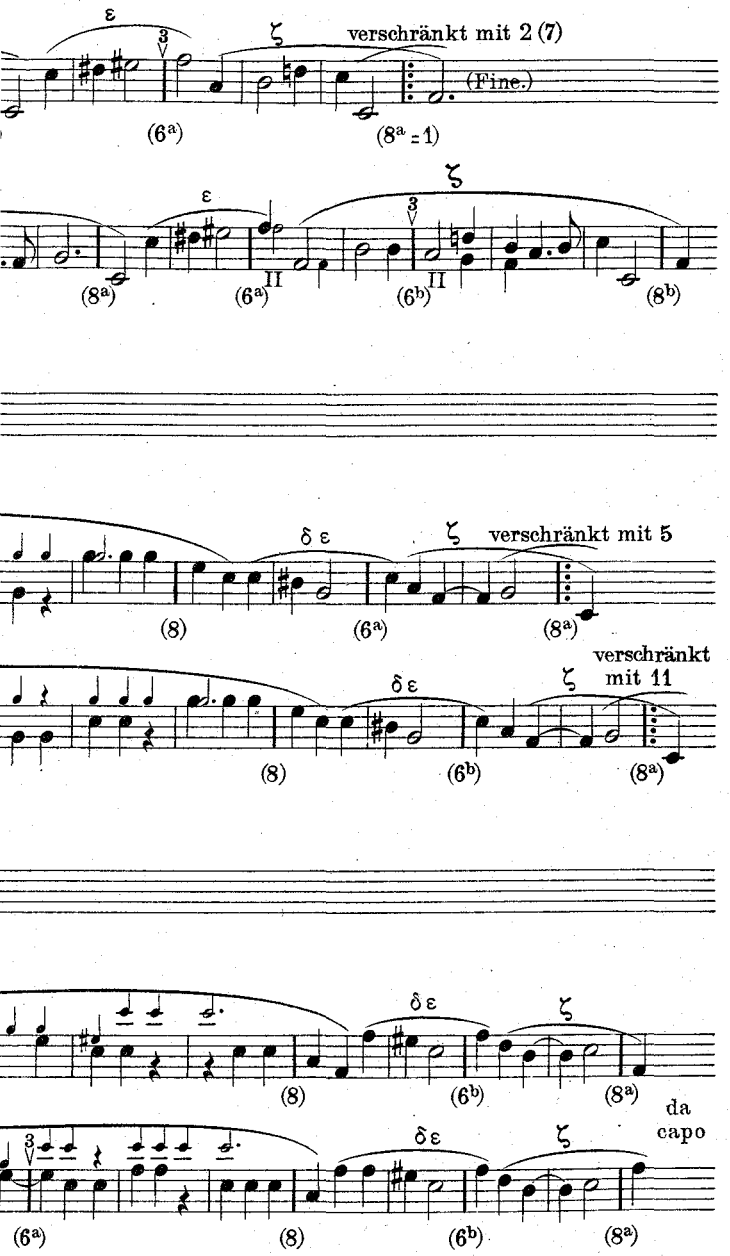
wiederholte 2. Halbstrophe von I (zurück nach A moll).



wiederholte 2. Halbstrophe von II (zurück nach A moll).



pomo d'oro (1667), Akt I, Szene I.



ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 12. Dreizehnter Jahrgang. **1912.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei; für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

La Musique ancienne à Paris

(1910—1911).

On trouvera ci après la liste à peu près complète des auditions de musique ancienne données à Paris, pendant la saison 1910—1911 (du mois d'octobre au mois de juin). Cette liste, qui a été dressée au moyen des programmes et de l'utile publication de M. G. Bender, *le Guide du Concert*, montre, goupée par nom d'auteur et par ordre chronologique pour chaque auteur, quelle a été, durant ces huit ou neuf mois, la «consommation» de musique ancienne faite à Paris entre les deux dates citées.

Ainsi que je le disais l'an dernier (voir la *Zeitschrift der IMG.* d'avril et septembre 1911), la musique ancienne a pris, dans nos concerts, une place très importante. Mais les grandes sociétés symphonique, sans tomber dans la recherche archéologique, ne font certainement pas aux anciens maître, tels que Bach, Mozart, Haydn surtout (si oublié, après avoir été si fêté en France!) la place à laquelle ils ont droit; et Rameau lui-même, popularisé aujourd'hui par une grande édition nationale, n'y figure que très rarement. Par contre, depuis plusieurs années, il n'est presque pas un programme qui ne contiennent le nom, de plus en plus glorieux, de Beethoven. C'est Beethoven, en effet, qui a paru le plus souvent dans les concerts de tout genre. Mais il ne rentre pas dans notre nomenclature, qui s'arrête aux premières années du XIXe siècle.

Parmi les anciens, c'est Bach, qui est le plus en faveur, suivi de près par Mozart et par Hændel. Il est vrai que ce sont, à part quelques exceptions grandioses, presque toujours les mêmes fugues, les mêmes sonates, dont pianistes ou violonistes inscrivent les noms à leurs programmes, et sans doute plutôt par routine, ou par bienséance, que par conviction. A peu d'exceptions près, les concerts de virtuoses ne sont pas élaborés et préparés avec un soin historique bien sérieux. Ceux, au contraire, qui recherchent l'intérêt historique, — qui seul doit nous préoccuper ici — s'attaquent aux œuvres moins connues des maîtres, et s'efforcent de trouver, parmi les oubliés et les dédaignés, quelques pages curieuses et dignes de revivre. A côté

de ces exhumations consciencieuses, se glissent aussi quelques supercheries, telles ces auditions d'instruments anciens plus ou moins fantaisistes, qui ne sont d'ailleurs que l'exception.

Ce tableau ne donne, naturellement, que la liste des concerts publics; mais la musique ancienne, dans les salons et les réunions privées ayant un caractère vraiment musical, a conquis une place importante, si non prépondérante, à côté de la musique contemporaine, et peut-être au détriment de la musique classique proprement dite.

Il serait intéressant de pouvoir joindre ici la liste des exécutions de musique ancienne données en province, mais, outre que ce travail aurait été difficilement complet, nous ne croyons pas qu'il eût apporté de résultats différents de l'enquête faite à Paris. On peut vraisemblablement supposer qu'ici, comme pour les programmes symphoniques ou autres, c'est la capitale qui donne le «ton». Les virtuoses, dans leurs tournées à travers la France y exportent leur même répertoire et ne manquent pas, lorsque tel ou tel musique ancienne a plus à Paris, de la faire entendre au dehors.

* * *

Anonymes ou inconnus. 5 octobre: Chansons françaises du Moyen-Age et de la Renaissance (Opéra-Comique, avec conférence de M. Expert): La Belle au Rossignol; L'amour de moy; En venant de Lyon; Belle qui tiens ma vie, pavane. — 28 et 30 octobre: Concert de balalaökas, sous la direction de M. Andreef. — 19 novembre: Chansons mondaines du XIIIe siècle: Brunettes (N'oubliez pas votre houlette; Puisque ma Bergère songe. Airs tendres: Je ne connaissois point l'Amour Loin de vos yeux je supire. Chansons galantes: Fillette seulette; Viens charmante Annette. Chanson classique: Amants qui près d'une maîtresse. — Chansons à danser en rond: Philis le long de la prairie; Mon père m'y a marié. 5 décembre: deux pièces recueillies par M. Expert: Gardez-vous d'être sévère; A l'ombre d'un ormeau (XVIIIe s.): Mlle. Bonnard. — 16 janvier: Chansons de troubadours, reconsituées par M. Jean Beck: Belle Doëtte (XIIe s.); Un son d'amour; Complainte amoureuse (XIIIe s.): Mlle. Babaïan; conférence de M. L. Laloy. — 24 janvier: Jeune Fillette; Viens, charmante Annette (XVIIIe s.): Mlle. Bonnard. — 23 février: Airs anglais (XVIIIe s.): My lovely Celia; I' ve been roaming: Mme. J. Hostater. — 6 mars: Danses polonaises du XVIe s.: Mme. W. Landowska. Alte Deutsche Volkslieder: Nachbarin Schlangenköchin; Abrede; Mein Mädel hat einen Rosenmund; Rätsellied: Mme. Litvinne. — 16 mars: Airs des XVIe et XVIIIe siècles (découverts et harmonisés par M. Walter Morse Rummel): Récitatif; Chansonnette; Airs sérieux; Revenez, liberté charmante: Mlle. Sanderson. — 28 mars: Musiques populaires du Pays de Galles: par un quatuor d'étudiants de l'Université du Pays de Galles, présenté par Mme. André Barbier. — 10 avril et 17 mai: 7 Chants populaires russes: Mélodies populaires de la Basse-Bretagne (recueillies par Bourgault-Ducoudray): Mme. de Wieniawska. — 22 avril: Alla Trinita beata, cantique spirit. (XVe s.); Brunettes (XVIIe s.): Dans notre village, chacun vit content; Les trois Princesses, chanson de Franche Comté; Griselidis; Vieilles Chansons néerlandaises (XVIIIe s.), adaptées par Röntgen (1885) et par Florimond Van Duyse (1843—1900): l'Ensemble vocal de M. Spoel, d'Amsterdam. — 3 mai: Chansons populaires grecques: Mlle. Speranza Calo. — 8 mai: Vieilles Chansons françaises: Pastorale, Menuet d'Exaudet, l'Amour de soi: Mlle. R. Féart. — 10 mai: Tambourin; Ma douce Annette (chans. de la Basse-Bretagne): Mme. de Wieniawska. — 15 mai: Margot, labourez les vignes (XVIIe s.); l'Amour de soi; la Petite Lingère, ch. bretonne: Mme. Buisson. — 18 mai: Deux vieilles chansons anglaises: Mme. J. Hostater. — 19 mai: Chantons, chantons, les amours de Jean; Bergère légère; Maman, dites-moi (Bergerettes du XVIIIe s.): Mme. Thea von Marmont. — 24 mai: Je connais

un berger; Chantons les amours de Jean: Mme. Thea von Marmont. — 29 mai: Airs de Cour (1850): Chanteurs de Saint-Gervais.

Arne. 16 janvier: Sonate VII: M. Liebich.

Ariosti. 30 janvier: Sonate pour viole d'amour (?) (1715): M. Michaux.

Thoinot Arbeau. 3 mai: Pavane: chœurs de M. Expert, au «concert de danse» de Mlle. Trouhanova.

Asioli (1769—1832). 10 avril: Concert pour viole d'amour (?!).

Astorga. 17 et 24 décembre: (Opéra-Comique, conférence de M. Expert). — 3 mai: Recitativo ed Aria: Mlle. Speranza Calo.

Louis Aubert. 22 mai: Sonate en si: M. Debroux.

J.-S. Bach. 23 octobre: 5e Concerto brandbourgeois: Mlle. Blanche Selva (Concerts Colonne). — 2 novembre: Cantate de la Pentecôte (Concerts Touche). — 14 novembre: Suite en si mineur pour flute et orchestre: Concerts Touche. — 18 novembre: Suite en ut majeur (Bach-Ges. 31e année); Cantate: O jour heureux: Mme. Lambrecht von Lammen; Fantaisie et fugue pour orgue en sol mineur: M. J. Bonnet; Concerto en mi majeur; M. Dan. Herrmann; Cantate burlesque: Nous avons un nouveau gouverneur: Société Bach, sous la direction de M. Bret. — 21 novembre: Fantaisie et fugue (Bach-Liszt): Mlle. L. Caffaret. Air de l'oratio de Noël: Mme. Bathori-Engel. — 25 novembre: Suite en ré majeur: Schola Cantorum. — 28 novembre: Zuversicht und Trost: Mme. M. Olénine-d'Alheim (Maison du Lied de Moscou). — 29 novembre: Sarabande, Gigue et Chaconne: M. J. Thibaud (Soc. Philharmon.). — 3 décembre: Grande Fantaisie et fugue; Concerto pour 2 violons. (Soirées d'Art). — 27 nov. et 4 décembre: Motet à double chœur (Concerts du Conservatoire). — 6 décembre: Fantaisie chromat. et fugue: M. Schelling (Soc. Philharmon.) — 15. décembre: Choral et variations: harpe chromat.: M. de Lénars. — 16 déc.: Passion selon Saint-Matthieu: Mmes. Anna Kaempfert, Povla Frisch, MM. Baldzun, Wolfgang Geist etc. (Soc. Bach). — 17 déc.: Prélude et fugue en si mineur: M. Civil y Castelvi; Suite en si mineur: flûte, M. Novaro. — 18 déc.: Oratorio de Noël: église de la Sorbonne, direct. de M. de Saunières. — 21 déc.: Gavotte: M. Carembat. — 22 déc.: Prélude et fugue en la maj.: M. Guilmant, org. (Schola Cantorum); Air du Défi de Phébus et de Pan: Mme. Bathori. — 8 janvier: idem: Mme. Mellot-Joubert (Concerts Lamoureux). — 9 jan.: idem: Mme. Capoy. — 11 jan.: Sonate en mi majeur, pour clavecin et violon: MM. Diemer et Kreisler (Cercle music). — 19 jan.: Sonate en sol majeur: MM. de Fraguier et Civil y Castelvi. — 21 jan.: Concerto p. 2 violons: MM. Tinlot et Hémery. — 24 jan.: Bourrée: M. Llobet. — 4 février: Air de la Suite en ré: Telmo Vela. — 6 fév.: Sonate p. piano et violon: Cortot et J. Thibaut. — 7 fév.: Ouverture de la 28e Cantate (arr. par Saint-Saëns); Choral d'orgue (transcrit par Szanto); Choral d'orgue (transc. par Busoni); Concerto en ré majeur, avec flûte: Mme. Alvin, MM. Hennebains, Luquion, Dumont, Roellens, Tkaltchitch et Guillet. — 9 fév.: 6e Sonate p. flûte et piano: Gaubert et Mlle. Line Magny. — 10 fév.: Prélude et fugue en ut mineur, transcr. par Moor p. piano: M. Dumesnil. — 13 fév.: Fantaisie chromatique: M. M. Ciampi. — 14 fév.: Air du Défi: Mme. Mellot-Joubert; Concerto en ut mineur: M. Bertheaume, harp., et quintette à cordes dir. par M. Expert. — 16 fév.: Sonate no 2, piano et violon: Société Haydn-Mozart-Beethoven. Prélude et fugue en ré majeur: M. E. Sauer. Que le Sauveur des païens vienne maintenant; Réjouissez-vous, chrétiens aimés (Bach-Busoni); Prélude et fugue en la mineur (Bach-Liszt): Mlle. Aussenac. Préludes et fugues en la mineur et en ut mineur, transc. pour piano par E. Moor: Dumesnil. — 18 fév.: Fantaisie et fugue en sol mineur (Bach-Liszt): Battalla. — 21 fév.: Concerto per organum: Cortot (Société Philharmonique). Petite pièce pour luth (?): Mlle. Chalot, harpiste. Aria (Bach-Wilhelmy): Société «la Sourdine». Suite en sol mineur: M. H Bauer. «Joyeux berger», de l'orat. de Noël: M. P. Gibert. Prélude et fugue en sol mineur (Petres, Vol. II): Tournemire, organ. — 23 fév.: Pièce en sol mineur: Casella, clavecin. — 25 fév.: Prélude et fugue en fa dièze mineur: M. E. Frey. Air du Défi de Phébus et de Pan: Mme. Auguez de Montalant

(Soirées d'Art). — 26 fév.: Cantate pour tous les temps: Soc. des Concerts du Conservatoire. — 2 mars: Fugue et prélude pour violon seul: Calascione. — 3 mars: Concertos en sol mineur; en ré mineur, et en ré majeur; Recitativo e aria pour voix de basse de la cantate Liebster Gott: Concerts Chaigneau, avec Harold Bauer et Hennebains; orch. dir. par Casals. — 4 mars: Concerto en la mineur, p. flûte et violons: Hennebains, Boisné et Poulet. Fantaisie chromatique et fugue: Mlle. Eminger. — 7 mars: Deuxième Suite en ré mineur: Soc. Philharmonique. Sonate en ut majeur piano et violon: Mlle. Duranton et M. Mesnier. — 8 mars: Invention en si bémol maj.: G. Enesco. — 10 mars: Fantaisie et fugue en sol mineur: F. R. Schmitz (Soirées d'Art). — 13 mars: Prélude en si bémol mineur; Gigue en si bémol majeur: Mlle. Stella Goudeket. — 14 mars: Concerto en ré mineur: Mlle. Gerda Magnus, avec orchestre (Soc. Philharmonique). Air du Défi: Mlle. Nelba. — 15 mars: Chaconne: Debroux. — 16 mars: Aria de la Suite en ré: Ysaye. Sonate en sol majeur avec flûte: M. Hennebains et Mmes. Joachim Chaigneau et Th. Chaigneau. — 16 et 17 mars: La Passion selon Saint-Matthieu (Société Bach), sous la direction de M. Bret. — 17 mars: Fantaisie et fugue en sol mineur (Bach-Liszt): Mlle. Landsmann. — 18 mars: Aria: Vierne et Marneff. Pièces d'orgue: Vierne (Cercle musical). — 21 mars: Concerto en mi p. violon et orchestre: Capet (orch. Lamoureux). — 24 mars: Sonate en mi mineur: Chiaffitelli. Le jour décroît; le Défi: Mlle. Chevalet. Sonate en mi majeur p. flûte et clavecin: M. et Mme. Fleury-Monchablon; Suite française: Mme. Fleury. — 27 mars: Concerto en mi; Prélude en mi pour violon: Mlle. Ivanowska. — 28 mars: Préludes et fugues: Mme. Landowska. Concerto italien: M. Vargas-Nunez. 6e Sonate en mi, p. flûte: MM. Gaubert et Grandjany. — 30 mars: Polonnaise et Badinerie: M. Fleury, flûtiste. Préludes et fugues en ré et en mi bémol: Mlle. Veluard. Allemande et Bourrée: Mlle. Irene Reichert et M. Ant. Sala. — 5 avril: Aria (mimé par Mlle. Ariane Hugon): H. Lefebvre. — 6 avril: Concerto: Mlle. Th. Chaigneau et W. M. Rummel. Cantate 82: Froelich et Bleuzet, hautbois. — 7 avril: Sicilienne (arrangée par Galston); Fantaisie chromatique: Galston. La Passion selon Saint-Jean, sous la direction de M. Labey (Schola Cantorum). — 8 avril: O mon cœur, épouse-moi, de la Passion s. S. Matthieu; Exalte-toi, mon âme: Mme. Nicot-Vauchelet; Auprès de toi; Pourquoi t'effrayer?: Mlle. Heilbronner; O tendre maître!: Mlle. Charbonnel (Opéra-Comique, avec conférence de M. Expert). Concerto en la mineur p. violon: Mme. Renée Chemet. — 9 et 12 avril: Passion selon S. Jean, sous la direction de M. de Saunières (église de la Sorbonne). — 10 avril: Aria: M. Hollmann, violoncel. — 15 avril: Air de la Passion: Mlle. Fanny Malmory; Crucifixus de la Messe en si mineur; Choral final de la Passion s. S. Jean (église de la Sorbonne). — 18 avril: Chaconne: M. Kubelik. — 22 avril: Jésus, ma joie: Ensemble Spoel. — 23 avril: Grande Messe en si mineur: Conc. du Conservatoire. Prélude et Gavotte: Szigeti, aux Concerts Hasselmans. — 24 avril: Prélude et fugue (Bach-Liszt): M. G. Basset. — 25 avril: Fantaisie chromatique: Mlle. Valabrègue. — 27 avril: Concerto italien: M. Alfredo Oswald. Concerto à 3 pianos: MM. Philipp, Motte-Lacroix et P. S. Hérard. — 28 avril: Deuxième Suite en ré mineur, par la C. M. H. — 29 avril: Fantaisie et fugue en sol mineur (Bach-Liszt): M. Robert Schmitz. 3 Pièces d'orgue transcrites pour piano (Szanto): Szanto. — 30 avril: Messe en si mineur: Société des Concerts du Conservatoire. — 5 mai: Ode funèbre; Concerto en fa mineur: piano, M. Cortot; le Défi de Phébus: Société Bach, sous la direction de M. Bret. — 6 mai; Bourrée et Gavotte (Bach-Saint-Saëns): M. Francis Coye. Concerto en mi majeur no 2 p. violon: M. Kreisler. — 9 mai: Prélude en mi b. majeur (Wohltemp. Klav., II. vol); Choral Wachet auf, transc. p. M. Busoni. Prélude en mi b. majeur (Wohlt. Klav., I.); Choral, Nun freut euch (Busoni): M. Motte-Lacro. — 10 mai: Caprice sur le départ de son frère bien-aimé; Mlle. Veluard. Mein gläubiges Herz: air de Momus: Mme. de Wieniawska; Concerto italien: Mme. W. Landowska, clav. — 11 mai: Concerto dans le style italien: M. Nino Rossi. — 12 mai: Suite en ré majeur, no 6: R. Marthe, violonc. ou viole de gambe (?) — 13 mai: Lied, extrait du Cahier dédié à sa femme: Mme. Lasneret; Aria: M. Hoyot et Mme. Boulnois. Fantaisie chromatique et fugue: M. Oswald. — 14 mai: Concerto pour

violon, orgue et orch.: J. Thibaut et orch. Lamoureux. — 16 mai: Le Calvaire: M. Tremblay. — 18 mai: Prélude et fugue transc. par Busoni: M. Galston. Concerto en la mineur p. flûte, violon et piano: M. Hennebains, Mme. J. Chaigneau et Mlle. Chaigneau. — 20 mai: Bach-Tausig: Toccata et fugue en ré mineur: Mlle. Dorning, piano. — 22 mai: Toccata et fugue en ré mineur: M. G. Jacob, organ. Jesus, unser Trost und Leben; Der lieben Sonne Licht und Pracht; Jesulein süß: Mlle. A. Hoffmann. Concerto en ré pour flûte, violon et orch.: Mlle. A. et H. Morhange et M. Gaubert. — 27 mai: Chaconne: Borel. — 29 mai: Fantaisie en sol mineur; Choral (Peters, liv. VI., 13): M. G. Jacob, organ.; Chaconne, violon solo: M. Debroux. — 30 mai: Prélude et fugue en mi mineur; Choral, Aus tiefer Not (Peters, VI, 36): M. Bonnet, organ. — 31 mai: Partita en si bémol: Mlle. Elisabeth Piechowska. Sonate en mi mineur; Fantaisie chromatique et fugue; Suite en mi; Concerto italien; Sonate en si mineur: MM. Nin et Recio. Prélude et fugue en si b. majeur: Mlle. Guiard. Sonate p. piano et flûte: Mlle. Boucheron et M. Blanquart. — 2 juin: Chaconne: M. Basset. — 23 juin: Concours de hautbois au Conservatoire: 5e Sonate pour violon et clarinette (sic): Allegro.

Philippe Emanuel Bach. 28 novembre 1910: 6e Sonate en si mineur, dédiée au duc de Württemberg et Teck: Mlle. B. Selva (Schola Cantorum). — 17 décembre: Sonate würtembergeoise: M. V. d'Indy.

W. Friedemann Bach. 16 février: Concerto en ré mineur, p. orgue: Bizet, organ. — 17 mars: Concerto en ré mineur, transc. p. 2 pianos par M. I. Philipp; Mlle. Guller et Philipp. — 28 mars: Deux Polonaises: Mme. Landowska. — 10 mai: Concerto en ré mineur, transc. par Stradal: M. Schidenhelm. — 19 mai: Le même: M. Schramm.

Benati. 10 mai: Aria: Mme. de Wieniawska.

Blavet. 30 mars: Sicilienne: M. L. Fleury.

Boccherini. 11 janvier: Allegretto: M. Kreisler. — 18 janvier: Sonate en sol mineur, p. violonc. et piano: M. Cruque et Mme. Muller de Beaupré. — 21 janvier: Menuet: Waël-Munck (orch. réduit). — 1er février: Sonate en la: M. A. Hekking, violonc. — 16 mars: Quintette: Mme. J. Chaigneau; MM. Alix et Guillard; Mme. Piazza-Chaigneau, M. Marc Deschamps.

Boesset. 16 février: Ne suis-je donc?: Mlle. Babaian.

Bouvard. 15 févr. et 29 mai: Sonate en fa majeur (1723): M. Debroux, violon.

G. B. Breval. 13 mai: Sonate pour violoncello et piano: Mme. et M. Jeisler-Caponsacchi.

Bruni. Concerto en sol majeur, exéc. sur le quinton (!), p. M. Maurice Hewitt.

P. Buchet. Suite pour flûte, 1734, à Séville: M. Hennebains et Boulze.

John Bull. 16 janvier: M. Fr. Liebich; 24 mars: Mme. Fleury-Monchablon: The King's Hunting Jigg.

Buononcini. 17 et 24 décembre: Concerts classiques de l'Opéra-Comique (Conférence de M. Expert). — 12 avril: Ariette d'Astarté: Mme. Marteau de Milleville. — 10 mai: Arietta: Mme. de Wieniawska.

Buxtehude. 6 février: Fugue en ut: Tournemire, organ. — 21 février: Choral Lobt Gott: Manécanterie des petits chanteurs; Toccata: Tournemire, org. — 8 avril: Dieu, sauvez-moi: M. Payan (Conc. classiq. de l'Opéra-Comique). — 11 mai: Gott, helf mir, cantate: Schola Cantorum. — 29 mai: Fugue en ut: G. Jacob, organ. — 30 mai: Fugue: M. J. Bonnet, organ.

William Byrd. 16 janvier: Sellengers Round: M. Fr. Liebich.

Caccini. 23 octobre et 29 novembre: Amarilli: Demetrio Floresco (Concerts Colonne et Soc. Philharmonique). — 5 novembre: Amarilli; Tièdes haleines (Concerts class. de l'Opéra-Comique).

De Caix d'Hervelois. 22 décembre: La Napolitaine; l'Inconstant: G. Pitsch, viole de gambe.

Caldara. 28 mars: Sebben crudele: Mme. de Montalant. — 3 mai: Aria: Mlle. Speranza Calo. — 18 mai: Selve amiche: Mme. J. Hostater. — 25 mai: Come raggio del sol: Mme. Lemoyne.

R. di Capua. 24 décembre: Concert class. de l'Opéra-Comique.

Carissimi: 30 novembre: Jephté: Mme. Raunay et chœurs «Caecilia»; orch. Lamoureux. — 3 décembre: L'heure est lente; Femme, ton règne est mort (Conc. class. de l'Op.-Com.). — 28 mars: Vittoria!: Mme. de Courcy. — 15 avril: Déploration de Jephté: O vulnera doloris: M. Gébelin (égl. de la Sorbonne). — 25 mai: Vittoria!: Mme. Lemoyne.

Campagnoli. 11 mai: Caprice: M. Neuberth.

Eustache Du Caurroy. 3 mai: Deliette, mignonette, chœur sous la direct. de M. Expert (Concert de danse Trouhanova).

Francesco Cavalli. 3 décembre: Cœur sans oubli; Heureux celui qui vit Concerts classiq. de l'Op.-Com., sous la direct. de M. Expert).

Antonio Cesti. Vers lui l'amant; Viens à moi (id. ibid.). 23 février 1911: Largo amoroso: Mme. Hostatter. — 15 avril: Orontea, air: Mme. M. Buisson. — 18. avril: Largo amoroso: Mme. J. Hostater.

Champion de Chambonnières. 16 janvier: Pièces de clavecin: M. Fr. Liebich.

Claude le Jeune. 24 janvier: Villageoise de Gascogne: les Chanteurs de la Renaissance sous la direct. de M. Expert. — 10 février: S'ébahit-on si je vous aime: Quartette vocale de Mlle. Bonnard.

Clérambault. 27 janvier: 3 petites pièces, dans le premier ton: M. Jean Huré. — 8 avril: O mystérieux ineffable: M. Jean Lauret (Op.-Com., conc. classiq.) — 29 mai: Basse et dessus de trompette: M. G. Jacob, organ. — 30 mai: Prélude: M. J. Bonnet, organ.

Cimarosa. 15 mars: E vero che in casa: Mlle. Skarbek.

Corelli. 18 janvier: Sonate p. 2 violons et piano: MM. Carembat, G. Poulet, Mme. Muller de Beaupré. — 18 mars: Variations: Mlle. Lefebre et Gaston. — 12 mai: Concerto en sol mineur, nº 8: M. Périlhou, organ., Orchestre à codes. — 25 mai: Largo: Mlle. Germaine Pelletier.

Corrette. 6 février: La Naissance de la Musette: Mlles. Bonnard; Chassaing, clavecin; Schreiber, viole d'amour.

G. Costeley. 11 décembre: Je t'ayme, ma belle; Je voy des glissantes eaux, chœurs (Concerts du Conservatoire). — 24 janvier: Mignonne, allons voir si la rose; Las, je n'iray plus jouer: Chanteurs de la Renaissance, sous la direct. de M. Expert. — 14 mars: Quand le berger voit la bergère; Las, je n'iray plus jouer: Quatuor Mauguière. — 8 avril: L'autrier priay de danser: les mêmes.

Les Couperin. 5 décembre: Sœur Monique: Mlle. Chassaing. — 6 décembre: Rondo: M. A. Mustel. — 11 janvier: Papillons: M. Diemer; La Précieuse: M. Kreisler. — 26 janvier: La tendre Nanette: Mlle. Novaes, piano. — 23 février: Les Barricades mystérieuse; Tic-toc-choc: M. Risler. — 5 mai: Chanson Louis XIII (Couperin-Kreisler): M. Kreisler. — 10 mai: Les Folies françaises: Mlle. Veluard. La Précieuse (Couperin-Kreisler): Mlle. de Nocker. — 19 mai: Les Lys naissants; Musette de Choisy; Musette de Taverny; Les Réveil-matin.: M. Nin. — 29 mai: Benedictus: M. G. Jacob. organ. — 30 mai: Pièce en fa: M. J. Bonnet, organ. — 31 mai: Les Tricotets: Mlle. Guiard.

Dandrieu. 11 janviers: Les Tourbillons: M. Diemer. — 24 janvier et 6 févr.: La Fête du Village: Mlle. Chassaing. — 19 mai: Les tendres reproches: M. Nin. — 22 mai: Muzète: M. G. Jacob, organ.

Daquin. 5 décembre: Le Coucou: Mlle. Chassaing. — 11 janvier: Le Coucou: M. Diemer. — 27 janvier: L'Hirondelle: Mlle. Novaes. — 11 mai: Le Coucou: M. Neuberth. — 18 mai: Le Coucou: M. Nin.

Dauvergne. 28 janvier et 4 février: Les Troqueurs, air de Lubin: M. J. Laure (Concerts classiq. de l'Opéra-Comique, avec confér. de M. Expert).

Destouches. 10 avril et 15 mai: Fête galante: Soc. des Instruments anciens. — 15 mai: Le Pays du Tendre: même société.

Dittersdorf. 15 novembre: Scherzo: M. Kreisler.

Dezède. 28 janvier et 4 février: Blaise et Babet, ariette: Mlle. Robur (Conc. classique de l'Op.-Comique).

Duni. Mêmes dates: La Fée Urgèle, romance de la Bergère: Mme. Billa; Le Sorcier, romance de Bastien; M. Francell; Tom Jones, récitatif et air: Mlle. Espinasse (ibid.).

Duphly. 19 mai: La Victoire: M. Nin.

Dussek. 11 janvier: Elégie harmonique en forme de sonate pour le pianoforte, sur la mort de Son Altesse le Prince Louis Ferdinand de Prusse, composée et dédiée à Son Altesse le Prince de Lobkowitz, duc de Raudnitz: Mme. de Tigranow.

Fiocco. 15 mai: Allegro: M. J. ten Have.

Fiorillo. 15 mai: Adagio: J. ten Have. — 22 mai: Caprice nº 14: M. G. Jacob, organ. — 23 mai: Adagio: Mlle. J. Laval.

Francœur. 20 décembre et 11 janvier: Sicilienne: M. Kreisler. — 1 mars: La même: Calascione.

M. Christian Festing. 22 mai: Sonate en si mineur: M. J. Debroux.

Frescobaldi. 6 février: Toccata per l'Elevazione: M. Tournemire, organ. — 27 avril: Prélude et fugue en sol mineur: M. Alfredo Oswald.

Galuppi. 14 février: Andante maestoso et gigue (transcr. p. deux harpes par Bertheaume): Mlle. E. Margueritte et M. P. Bertheaume.

Geminiani. 24 mai: Sonate en ré mineur: MM. Nin et Recio.

Giordani. 12 avril: Caro mio ben: Mme. de Milleville. — 11 mai: idem: M. Neuberth.

Gibbons. 16 janvier: The Lord of Salisbury his Pavin: M. Fr. Liebich.

Gascogne. 31 mars: Je ne saurais chanter ny rire: Soc. l'«A capella».

Gluck. 4 décembre: scène d'Orphée: Mme. Povla Frisch (Concerts Sechiari). — 5 décembre: Andante: Mlles. Schreiber et Chassaing. — 11 décembre: Armide de Lully et de Gluck: «Plus j'observe ces lieux»: Mlle. Plamondon; Gavotte (Conc. Colonne). — 8 janvier: Air d'Orphée: Mlle. Raveau (ibid.). — 14 et 21 janvier: Fragments de Paris et Hélène, d'Iphigénie en Aulide, d'Alceste, d'Armide, de l'Ile de Merlin, des Pèlerins de la Mecque (Concerts classiq. de l'Opéra-Comique; conf. par M. Expert). — 21 janvier: Air d'Orphée: Mlle. Croiza (Concerts Lamoureux). — 27 janvier: Paris et Hélène: «Rives chéries»: Mlle. Minnie Tracey. — 3 février: Orphée et Eurydice, avec M. Plamondon, ténor: Schola Cantorum. Air d'Alceste: Mlle. Cramer. — 4 février: Mlle. Daumas (Conc. Hasselmans). — 8 février: Air d'Orphée: Mme. Marty; M. Gaubert, flûtiste. — 18 février: Air d'Iphigénie en Tauride, air d'Alceste: Mme. Isnardon. — 11 mars: Air d'Orphée: Mlle. Charbonnel. — 21 mars: O del mio dolce ardor: Mlle. S. Darbell. — 28 mars: Air de Paris et Hélène: Mme. de Courcy. — 1 avril: Air d'Armide: Mlle. Bréval (Concerts Colonne). — 7 avril: Mélodie arrangée par Sgambati; Gavotte, arr. par Brahms: M. Galston. — 23 avril: Songe d'Iphigénie en Tauride: Mme. Isnardon (Concerts Hasselmans). — 25 avril: Air d'Orphée: Mlle. Vilmer. — 3 mai: Ouverture et cinq pièces d'Iphigénie en Aulide: Orch. Colonne, au «concert de danse» de Mlle. Trouhanova. Orphée: Mme. Lacombe-Olivier, avec l'orchestre de «la Lyre». — 5 mai: Armide, gavotte; Orphée, scène des Champs-Elysées: orch. Colonne, à la Fondation Beaulieu. — 22 mai: Scène et air d'Alceste: Mme. Raunay. — 25 mai: Songe d'Iphigénie en Tauride: Mme. Lemoyne. — 29 mai: le même: Mme. S. — 30 mai: Air d'Orphée: Mme. Povla Frisch. — 1er juin: Alceste: Mme. Poinsot.

Gordigiani. 25 mai: O sanctissima Vergine Maria: Mme. Lemoyne.

Grenet. Le Triomphe de l'Harmonie (1737), quatuor de la première entrée: Orphée aux Enfers, chanté par les Ombres heureuse: le Quartette vocal Bonnard.

Grétry. 27 novembre: Air de Céphale et Procris: Mme. Vallandri. — 25 janv.: Ouverture du même opéra: Tonkünstler-Orchester de Munich, J. Lassalle, dir. — 16 février: Cavatine du même opéra; De ma barque légère: M. Clark. — 8 avril: L'Epreuve villageoise, ouverture, orchestre Rhené-Bâton. — 15 mai: Air de Richard-Cœur-de-Lion: Mme. M. Buisson.

N. de Grigny. 6 février: Récit de tierce en taille: Concert de la S.I.M.: M. Ch. Tournemire.

Guédron. 16 janvier: Pastorale: Mlle. Babaian.

Guignon. 19 mai: Sonate en sol, piano et violon: MM. Nin et Recio.

Hændel. 21 octobre: Concerto, Dallier, organ. (Concerts Touche). — 30 oct.: Air de Theodora: Mlle. Sper. Calo. — 11 novembre: Largo de Serse: Concerts Touche. — 21 novembre: Sonate en ré majeur: Mme. Forte-Gex et Mlle. Caffaret; Concerto pour harpe et orchestre: Mlle. Laskine; Air de Rinaldo: Mlle. Vilmer: U. F. P. C. — 22 novembre: Te Deum de Dettingen (1740), première audition: église Saint-Eustache (à l'occasion de la fête de Sainte-Cécile). — 25 novembre: Suite en concert, pour hautbois: Schola Cantorum. — 27 novembre: Le Messie, sous la direction de P. Saunières (église de la Sorbonne). — 29 novbre.: Air de Judas Macchabée: M. Floresco (Société Philharmonique). — 30 novbr.: Concerto, avec l'orchestre Lamoureux. — 4 décembre: Air d'Hérakles: Mme. Povla Frisch (Concerts Sechiari.) — 5 déc.: Bourrée: Mlles. Schreiber et Chassaing; Air de Rodelinda: Mlles. Chassaing, Schreiber et Bonnard. — 15 décembre: Passacaille, pour harpe chromatique: Mlle. Lénars. — 17 déc.: Air d'Iole: Mlle. Hugon. — 26 déc.: Concerto: Mlle. Lily Laskine; airs et chœurs; allegro: Mmes. Mellot-Joubert, MM. Paulet, Bracony et le chœur; Ode à Sainte Cécile (Chrysander): Mme. M.-Joubert, MM. Paulet, Yvain (trompette) et Choinet (violonc.); réalisation du continuo par M. G. Jacob, organ. M. Bonnal, pianiste, Mlle. Laskine, harpiste: Société Hændel, sous la direct. de M. Raugel. — 1. janvier 1911: Concerto: Guilmant (Concerts Lamoureux). — 8 janvier: Air de Serse: Mlle. Raveau (Concerts Colonne). Air de Jules César: Mme. Mellot-Joubert (Conc. Lamoureux). — 9 janv.: Sonate en ré majeur: MM. de Lausnay et Sailler, au «Triton». Largo avec violoncelle: Mme. Capoy. — 18 janv.: Passacaglia: MM. Carembat, violon, et Drouet, alto. — 19 janv.: Air d'Herakles: Mlle. Claire Hugon. — 21 janv.: Israël en Egypte, première audition (paroles de Xavier Perreau): Mlles. Gall, Bourdon, Lapeyrette, MM. Nansen, Journet et Cerdan, de l'Opéra: Société des Concerts du Conservatoire. — 24 janv.: Air de Rodelinda: Mlles. Chassaing, Bonnart et Schreiber. — 29 janv.: Concerto en ré mineur: Concerts Colonne. — 6 février: Concerto grosso; air de Kaleb et chœur de Josué: M. de La Romiguière; air de Samson: Mlle. D. Friedland; Belsazar: Mlle. de Stœcklin; 4e Concerto d'orgue avec chœur (1735—37); chœur d'Alcina: Société Hændel, sous la direct. de M. Raugel. — 8 févr.: Air de Judas Macchabée: Mme. Marty. — 14 févr.: Air de Poppée: Mme. Mellot-Joubert. — 16 févr.: Chaconne: Mlle. Lénars. — 25 févr.: Air de Serse: Mlle. Demellier. — 7 mars: 4e Sonate en ré majeur: M. H. Saïler. — 8 mars: Concerto pour harpe: Mlle. Laskine, avec le quatuor Lapié. — 14 mars: Sonate en trio pour 2 hautbois et basse: MM. Fossé, Gobert et Thauvin; la Fête d'Alexandre: Mmes. Bureau-Bellet, Trelli; MM. Plamondon et Mary. Réalisation du continuo par MM. Thauvin et Libert: Société Hændel. — 16 mars: Mélodies avec orchestre: Affani del pensiero; A mio cor: Mlle. Skarbek. — 18 mars: L'Allegro e il Penseroso: Mlle. Ciampi et M. Blanquart, flûtiste. Sicilienne: M. Claudin. — 21 mars: Air d'Iole, d'Herakles: Mlle. S. Darbell. Menuet pour instruments à cordes: Orchestre Lamoureux. Air d'Alexandre Balus: Mlle. Dauly. — 24 mars: La Passion: «Fille de Sion»: Mlle. Chevalet. — 26 mars: Air du Rossignol: Mlle. Verlet (Concerts Lamoureux). — 27 mars: Chaconne variée: M. de Lausnay: — 4 avril: Sonate en sol mineur: M. Barraine, piano. — 8 avril: Fac me tecum: Mlle. Charbonnel; air d'Admete: M. Mauguière; Jules César: M. H. Mirey (Conc. classiq. de l'Opéra-Comique; confér. de M. Expert). — 13 avril: Récit. et air de la Passion: M. Baron. — 15 avril: Fragments du Messie (église de la Sorbonne). — 18 avril: Sonate: M. Kubelik. — 24 avril: Air de Serse: Mlle. Basset. — 25 avril: Sonate en ré majeur, pour violon et piano: Mlle. Valabregue et M. Lelièvre. Air de Serse: Mlle. Vilmer. — 4 mai: Sonate p. piano et violon: Mme. Chambroux. — 11 mai: Sonate pour alto et piano: MM. Neuberth et Ferté. — 13 mai: Air d'Iole d'Herakles: Mme. Lasneret. Sonate no 1 en sol majeur: MM. Hayot et Boulnois. — 17 mai: Sonate en ré majeur: M. J. Boucherit, violon. — 18 mai: Air d'Admete:

Mme. J. Hostater. — 22 mai: Finale du Concerto en ré (Hændel-Guilmant): M. Jacob, organ. Concerto pour harpe: Mlle. Laskine. — 23 mai: Sonate en ré majeur: Mlle. Juliette Laval. — 30 mai: Air d'Iole: Mme. Povla Frisch. — 31 mai: Sonate n° 4: Mlles. Wanda Zielinska et Elisabeth Piechowska; le Forgeron harmonieux air varié: Mlle. Guiard. — 2 juin: Saul: Société Hændel, sous la direction de M. Raugel: M. Plamondon, Mme. Mellot-Joubert, etc. (Première audition au Conservatoire, le 22 janvier 1905).

Hahnfrei. 6 décembre: Chanson à danser: Mme. Povla Frisch (Société Philharmonique).

Haydn. 30 octobre: Symphonie en mi bémol majeur, op. 98: Concerts Lamoureux. — 28 novembre: Sonate en mi bémol majeur, p. piano: Mlle. B. Selva (Schola Cantorum). — 18 janvier: Quatuor en ré mineur: Pax Quatuor. — 22 janvier: Symphonie n° 12, en si bémol: Concerts Lamoureux. — 24 janvier: Symphonie n° 13, en sol majeur: Tonkünstler-Orchester, sous la direct. de M. Jos. Lassalle. — 30 janvier: Le Souvenir; La Nymphe, mélodies: Mme. Morel. — 31 janvier: Concerto p. violoncelle: M. Bedetti, avec l'orchestre réduit de M. Waël-Munck. — 8 février: Celle que j'aime: Mme. Marty. — 14 février: Menuet en sol de la 6e Symphonie; Menuet en ré majeur de la 14e, transc. pour deux harpes, par M. Bertheaume: Mlle. Margueritte et M. Bertheaume. — 15 février: Quatuor n° 66: Société Mozart-Haydn-Beethoven. — 25 février: Air de Créonte, d'Orisco (1794): Notre cœur, hélas! trop tendre: M. Dupré; air de la Création (1795): «Et Dieu dit»: Mme. Nelly-Martyl; Lied (1784): La vie est un rêve; Vers l'au-delà; A une jeune fille; Les premiers baisers: M. Coulomb (Conc. classiq. de l'Opéra-Comique; conf. par M. Expert). — 7 mars: Suite pour violoncelle: Mme. Caponsacchi-Jeisler. — 19 mars: Concerto de violoncelle: M. A. Hekking (Concerts Lamoureux). — 21 mars: La vie est une rêve: Mlle. Dauly. — 2 avril: Concerto p. violoncelle: M. Pollain (Concerts Colonne). — 15 avril: Jésus rencontre sa mère: église d. l. Sorbonne. — 2 mai: Quatuor op. 76: Quat. Solly. — 5 mai: Trio en ut majeur; Sonate; les Sept Paroles: C. M. H. — 19 mai: Un trio: MM. Thibaut, Cortot, Casals. — 22 mai: Air de la Création: Les cieux sont témoins de la gloire de Dieu: chœur mixte et trio: Concert de Mme. Legrix. — 2 juin: Oxford-Symphony, n° 16 en sol majeur.

Ingegneri. 21 février: In Monte Oliveti: Manécanterie des petits Chanteurs.

Jannequin. 24 janvier: Ce moys de may: Chanteurs de la Renaissance. — 10 février: Le même: Quartette vocal Bonnard. — 10 mars: La Bataille de Marignan: Concert du Palais musical. — 8 avril: Au joli jeu: Quatuor Mauguière.

Jomelli. 25 mars: La Calandrina: Mlle. Ciampi.

Gaspard Kerll (1628—1693). 28 mars: Le Coucou: Mme. Landowska.

Knecht. 10 avril: Quatuor: Société des Instruments anciens (!)

Krebs (1713—1780). 19 janvier. Polonaise: M. J. Bizet.

Krumpholtz. 14 décembre: Sonate pour harpe: Mlle. Lénars.

Kuhnau. 28 novembre: Sonate en si bémol n° 4 (1696), extraite des Fruits du Clavier: Mlle. Bl. Selva (Schola Cantorum). — 10 mai: La Mariage de Jacob: Mlle. Veluard.

Lambert. 19 novembre: Ma bergère est tendre et fidèle (Concerts classiq. de l'Opéra-Comique).

R. de Lassus. 18 novembre et 22 avril: O che ben ecco (chœur à 8 voix): Ensemble vocal Spoel. — 14 et 31 mars: Quand mon mari vient de dehors: Quatuor Mauguière, et Société l'A Cappella.

Lebegue (1630—1701. 22 mai: Les Cloches: M. G. Jacob, organ.

J. M. Leclair. 15 mai: Concerto en si bémol majeur, op. 10, n° 1 (1re audit.): M. Debroux. — 17 mai: Sonate «Le Tombeau»; Tambourin en ré: M. Boucherit. — 19 mai: Sonate en ut mineur, Sonate en la; violon et piano: MM. Nin et Recio.

Legrenzi. 3 et 10 décembre: Ariettes (id.). — 3 mai: Allegretto: Mlle. Speranza Calo. — 15 mai: Ariette: Mme. M. Buisson. — 22 mai: Che fiero costume: Mlle. A. Hoffmann.

Leonardo Leo. 17 et 24 décembre: Concerts classiq. de l'Opéra-Comique; conférence de M. Expert.

Locatelli. 28 mars: Sonate: M. Antonio Sala.

Lorenziti. 24 janvier: La Chasse: Mlle. Schreiber, viole d'amour. — 15 mai: Suite en quatre parties: M. H. Casadesus, viole d'amour.

Lotti. 13 novembre: Crucifixus: Ensemble Spoel. — 3 et 10 décembre: Parle encore (id., id.) — 11 et 13 décembre: Crucifixus: Société des Concerts du Conservatoire. — 20 décembre et 25 mars: Mlle. Ciampi; — 28 mars: Mme. J. de Courcy: Pur dicesti.

Lulli. 6 mai: Air d'Armide, avec chœur; Persée, air de Méduse: Mlle. Sanderson.

Marcello. 8 avril: Seigneur, ô toi, mon père; En Dieu seul est ma défense; Mme. Billa (Conc. Colonne). — 13 mai: Sonate p. violoncelle: Mme. et M. Caponsacchi-Jeisler (piano).

Marchand. 22 mai: Pièce en mi: M. G. Jacob, organ.

Martini. 10 mai: Andantino (Martini-Kreisler): Mlle. de Nocker. — 18 mai: Plaisir d'amour: Mme Thea von Marmont.

Méhul. 6 mai: Duo d'Euphrosine et Coradin: Fondation Beaulieu (Orchestre Colonne, sous la direct. de M. G. Pierné).

Milandre. 29 mai: Menuet (1770): M. L. Rousseau, viole d'amour.

J. Mauduit. Voicy le beau et verd may: chœurs de M. Expert (Concert de danse de Mlle. Trouhanova).

Monteverdi. 17 décembre: Lamentation d'Arianna; air d'Orfeo; air de Couronnement de Poppée; Mlle. Hugon. — 25 février: Lamentation d'Arianna: Mme. Auguez de Montalant. — 21 mars: le même: Mlle. Sonia Darbell. — Le même: Mlle Dauly. — 2 mai: première représentation, à Paris, d'Orfeo, au bénéfice de l'Orphelinat des Arts (conférence de M. Ad. Brisson; Mmes. Mellot-Joubert, Croiza, B. Mendes, MM. Le Lubez, Petit etc.; orch. dir. par M. Labbey).

Mouret. 24 janvier: Hymne à l'Amour: Mlles. Bonnard, Chassaing et Schreiber.

Mozart. 16 octobre: Air de Don Juan: Mlle. Kachowska (Concerts Lamoureux). — 22 octob.: Allegro de la Symphonie en ré n° 35: »l'Orchestre«. dir. p. M. Victor Charpentier. — 23 octobre: Sérénade de Don Juan: M. Renaud (id.). — 18 novbr.: Ave verum: Ensemble Spoel. — 28 novembre: Sonate en ut mineur: Mlle. Bl. Selva. — 29 novembre: Air des Noces de Figaro: M. Floresco (Soc. Philharmonique). — 30 novembre: ouverture: cavatine, récit. et air des Noces: Mme. Raunay; Sérénade (Eine kleine Nachtmusik): l'orchestre Lamoureux. — 3 décembre: Quintette à cordes; Quatuor en sol mineur: le Quat. Geloso. — Récit. et air des Noces: Mlle Ciampi. — 4 dcbr.: Eine kleine Nachtmusik: Concerts Lamoureux. — Symphonie concertante Concerts M. Sechiari. — 6 dcbr.: Sérénade, trio bouffe: Mm. Greyge et MM. A. et J. Cottin. — 10 décembre: ouverture de la Zauberflöte: Concerts M. Hasselmans. — 11 déc.: Ouverture de Don Juan: Concerts Colonne; Concerto p. violon: M. Marteau (Orch. Sechiari). — 14 décembre: le même concerto: Marteau. — 15 décembre: Suite: Mlle. Lénars, harpe chromatique Pleyel-Lyon. — 18 décembre: 6e Concerto. M. Arthur Hartmann. — 21 décembre: 13e Quatuor: Carembat. — 8 janvier: Ouverture des Noces de Figaro: Concerts Colonne. — 9 janvier: Air de Suzanne: Mme. Capoy; Pastorale variée: M. Etlin. — 11 janvier: Marche turque: M. Diemer. — 12 janvier: Ouverture de la Zauberflöte. 39e Symphonie; Concerto Quatuor n° 21; Don Juan: Concerts Touche. — 19 janvier: Romance: Mlle. Lénars, harp. — 24 janvier: Le Roi Pasteur: Mlles. Bonnard, Chassaing et Schreiber; Quintette pour cor et cordes: Concerts Touche. — 26 janvier: Serenata notturna: Concerto pour violon (M. Snoeck, soliste): Concert du Tonkünstler-Orchester de Münich, sous la direct. de M. J. Lassalle. — 27 janvier: Air de Zaïre: Mme. Minnie Tracey. — 28 janvier: Concerto en mi bémol: M. Krettly. — 31 janvier: Quatuor en ré mineur, op. 11 (K. 421): Quatuor Rosé (Société Philharmonique); Sérénade en sol. pour instr. à cordes: orch. réduit Waël-Munck. — 12 février: Symphonie en si mineur: Concerts du Conservatoire. — 16 février: Fantaisie en ut mineur: Mlle. Lénars

Concerto à trois pianos: Mlles. Fourgeaud, Boynet et Deroche; Concerto en ut majeur nº 21 (K. 467): Mlle. Guller; Concerto en mi bémol nº 9 (K. 271); Sonate en ré à 2 pianos: Mlle. Deroche et Fourgeaud; Concerto en la nº 23 (K. 488), Mlle. Levinsohn, élèves de M. I. Philipp. (Orchestre Lamoureux sous la direct. de M. Chevillard). — 19 février: ouverture de la Zauberflöte; Symphonie nº 38, en ré: Concerto en la: M. Boucherit: Concerts Colonne; Symphonie en sol mineur: Société des Concerts. — 20 février: Ouverture des Noces de Figaro: Concerts Hasselmans. — 21 février: Sonate en la mineur: M. Harold Bauer. — 23 février: Allegretto alla turca: M. Casella, clavecin; La Violette: A Chloé: Mme. J. Hostater. — 24 février: Douze Variations: M. Ferté. — 25 février et 4 mars: Air de Chérubin, de Figaro: Mme. Mathieu-Lutz; Lied (1788), à Chloé; M. Tirmont; Le Roi Pasteur (1776), air d'Aminta: Mlle. Nicot-Vauchelet; Scène et rondo (1786): J'ai mis en toi ma vie: Mlle. Charbonnel; Così fan tutte (1790), air de Ferdinand: M. Tirmont; Lied (1785) la Violette: Mme. Nicot-Vauchelet; Lied (1787) «Les Adieux»: M. Dupré (Concerts Classiq. de l'Opéra-Comique; confér. de M. Expert). — Romance en la: M. Frey. — 27 février: Quatuor en ut: Quat. F. Touche (Cercle musical). — 1. mars: Quatuor nº 2: Calliat. — 3 mars: Ouverture de Figaro, sous la direct. de M. Widor; Concerto en mi bémol: Mlle. Lapié. — 7 mars: Quintette avec clarinette: Quatuor Luquin et ? — Sérénade pour instr. à cordes: les mêmes. — 11 mars: Andante: M. Culberstson et l'orch. Le Borne. — 13 mars: Quatuor en ré: Quatuor Morhange. — 18 mars: Sérénade pour instr. à cordes; Sonate en ré majeur pour 2 pianos: Mlles. Carcasson et ?; Concerto en ré mineur, avec orch dir. par M. de Villiers; Concerto en mi bémol majeur pour 2 pianos et orch. — 20 mars: Concerto (inédit): Mlle. Goudeket et M. Blanquart (flûtiste); orchestre Casella. — 21 mars: Quatuor en ut majeur: Quat. Luquin. — Ouverture des Noces: orch. Lamoureux. — 24 mars: Quatuor en ré avec flûte: M. Fleury. — 25 mars: Récit et air des Noces: Mlle. Ciami (Soirées d'Art). — 26 mars: Air de la Flûte enchantée: Mlle. Verlet (Concerts Lamoureux). — 27 mars: Fantaisie en ut mineur: Lazare Lévy. — Air de la Reine de la Nuit: Mlle. Pauline Roux. — 28 mars: Sonate en ré majeur: Mme. Landowska. — 2 avril: Symphonie en ré majeur, nº 38 (Concerts Colonne). — 3 avril: Un Quatuor: M. H. Casadesus (instruments anciens). — 5 avril: Fantaisie ut mineur: Ch. Foerster. — 6 avril: Concerto: Jan ten Have et Mme. Joachim-Chaigneau. — 9 avril: Air de l'Enlèvement du Sérail: Mme Lily Lehmann (Concerts Colonne). — 12 avril: Sérénade en ut mineur, pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons: Société des Instruments à vent. — 15 avril: Lacrymosa, du Requiem: concert spirituel (église de la Sorbonne), sous la direction de M. de Saunières. — 24 avril: Air des Noces: Mlle. Vera Bianca; duo de la Flûte enchantée: M. de la Romiguière. — 28 avril: Concerto p. 2 pianos et orch.: M. I. Philipp et Motte-Lacroix. — Haffner-Serenade; Sonate pour orgue et orchestre: C. M. H. — 29 avril: Sonate pour piano et violon: M. Enesco et Mlle. Caffaret. — 30 avril: Symphonie en mi bémol: La Tarentelle. — 3 mai: Quatuor op. 9: Quat. Calliat. — 5 mai: Duo en sol mineur, violon et alto: C. M. H. — 8 mai: Concerto p. harpe et flûte: Mlle. Mollica et M. Fleury. — 11 mai: Trio: MM. Ferté, Cahuzac et Neuberth. — Air des Noces: Mme. Mellot-Joubert. — 13 mai: Deh vieni, des Noces: Mmes. Lasneret. — 15 mai: Thême varié: Mme. Roger-Miclos. — Air de Suzanne, des Noces: Mlle. Linsay. — 16 mai: Sonate fantaisie: Mme. Saillard-Dietz. — 18 mai: Symphonie concertante: J. Thibaut et M. Vieux, alto. — 19 mai: Serenata notturna p. orch.; Sonate p. deux pianos: M. Andrée Gelée et M. Alf. Casella; air de Donna Elvira: Mlle. Skarbek; Eine kleine Nachtmusik. — 22 mai: Air des Noces: Ho perduto ma meschina; air de Zerline: Vidrai carino: Mlle. Hoffmann. — 25 mai: Sonate p. harpe et piano: Mlle. Mollica et M. Chiaffitelli. — 26 mai: Quatuor en ré majeur, op. 7; Trio; Quatuor nº 1, en sol majeur (1782): C. M. H. — Sonate en si bémol (K. 378). — 27 mai: Air de Donna Anna: Minnie Tracey. — 29 mai: Sonate en si bémol: J. Thibaut et Mlle. Dehelly. — 2 juin: Concerto en sol, p. violon et orchestre: M. Hirt. — Air de Donna Anna: Mme. Alvi; Sérénade nº 9: C. M. H.

Nannini. 11 décembre: Hodie Christus natus est: Soc. des Conc. du Conserv.

Nardini. 29 novembre: Concerto en mi mineur: M. J. Thibaut (Société Philharmonique). — 30 janvier: Concerto (le même?): Deszo Lederer. — 1. mars: Sonate en ré: M. Calascione. — 30 mars: Concerto, orchestré par M. J. ten Have: orchestre Monteux. — 2 mai: Concerto: M. J. ten Have.

Pachelbel. 29 mai: Choral de Noël: M. G. Jacob, organ.

Paesiello. 5 avril: Air de Proserpine: Mme. Isnardon (Concerts Lamoureux).

Palestrina. 18 novbr.: Tenebrae factae sunt: Ensemble Spoel. — 18 janvier: Agnus Dei de la Messe sine nomine: Pax Quatuor et Manécanterie. — 30 mars: Alma redemptoris: l'»A capella«. — 29 mai: Ricercare: M. G. Jacob, organ.

Pasquini. 3 décembre: Canzonette: Concert classiq. de l'Opéra-Comique, confér. de M. Expert.

Pergolesi. 13 mars: Tre Giorni: Mme. Mary Mayrand. — 18 avril: Stabat mater, fragm.: Mme. Nicot-Vauchelet (id.). — 12 mai: Stabat mater (version originale): Mmes. Helpern et Danner: C. M. H. — 17 mai: Aria antica: M. Mainardi, violoncell.

Philidor (1726—1795). 28 janv. et 4 févr.: Sancho Pança, romance de la Bergère: Mme. Billa. Le Sorcier: romance de Bastien: M. Francell; Tom Jones: récitatif et air: Mlle. Espinasse. (Concerts classiq. de l'Opéra-Comique, confér. de M. Expert).

Piccinni. 14 et 21 janvier: fragments d'Atys, de Didon, du Faux Lord (id.)

W. Pichl (1741—1805). 18 janvier: Entrada, preludio e fugato: M. J. Debroux. — 15 février et 22 mai: Fugue nº 6: le même.

Pugnani. 5 mai: Largo espressivo: M. Kreisler; Preludium et allegro (Pugnani-Kreisler) M. Kreisler. — 10 mai: Preludium et allegro (M. Kreisler): Mlle. de Nocker.

Purcell. 16 janvier: Toccata: M. Liebich. — 10 mai: Nymphs and Shepherds: Mme. de Wieniawska.

Porpora: 11 janvier: Menuet (Porpora-Kreisler): M. Kreisler. — 30 janvier: le même par M. D. Lederer. — 30 mars: Sonate: Mlle. Irène Reichert et M. Antonio Sala.

Rameau: 5 décembre: Menuet et Tambourin: Mlle. Chassaing. — 21 janvier: Ouverture des Fêtes de Polhymnie: M. Carembat; Menuet: Pax Quatuor. — 19 janvier: prélude des Indes galantes: M. J. Bizet. — 24 janvier: Rigaudon et musette des Indes galantes: Mlles. Bonnard et Chassaing. — 6 février: Les Fêtes d'Hébé: Mlles. Bonnard, Chassaing et Schreiber (S. M. I.). — 10 février: Les Fêtes d'Hébé; Musette en rondeau de la 3e entrée (la Danse): Quatuor vocal Bonnard. — 21 février: Menuet: Mlle. Chalot, harpiste (ou luth?) — 23 février: Tambourin; le Rappel des Oiseaux; les Cyclopes: Risler. — 4 mars: Les Tendres Plaintes; l'Egyptienne; Gavotte des Heures et des Zéphyrs: Mlle. Eminger. — 11 mars: Air de Castor et Pollux: Mme. Willaume-Lambert (Concerts Hasselmans). — 14 mars; Ouverture des Fêtes de Polhymnie; air de Castor: M. Plamondon (Société Hændel). 16 mars: Rigaudon de Dardanus: MM. Ysaye et Pugno. — 17 mars: Orphée, cantate: Mlle. Sanderson et le trio Chaigneau. — 22 mars: Les Cyclopes: Mlle. Bailet. 28 mars: L'Indiscrète; Menuet; la Forqueray: MM. Gaubert (flûte), Bazelaire (violoncel.) et Grandjany (piano). — 7 avril: Gavotte et Variations en la mineur: Galston. — 8 avril: Deus noster refugium: Mlle. Heilbronner (Concerts classiq. de l'Opéra-Comique, confér. de M. Expert). — Invocation à Neptune: M. Sigwalt. — 6 mai: Castor et Pollux: air: M. Plamondon (Fondation Beaulieu). — 8 mai: Pièces de concert, pour piano, flûte et violoncel.: MM. Wurmser, Hekking et ? — 12 mai: Gavotte pour les Heures et les Zéphyrs: M. Neuberth. — 17 mai: Gavotte: M. Boucherit, violon. — 19 mai: Air de Diane et Actéon: Mlle. Skarbek.

Salvator Rosa. 3 et 10 décembre: Ariette (Concerts classiq. de l'Opéra-Comique, confér. de M. Expert). — 20 décbr.: Star vicino: Mlle. Ciampi. — 23 mars: Quand on aime, ariette: Mlle. Ciampi (Soirées d'Art). — 12 avril: Quand on aime: Mme. de Milleville.

Fr. Rossi. 3 et 10 décembre: Air de Mitrane: Conc. classiq. de l'Opera-Comique, confér. de M. Expert. — 4 mars: Allegro: Mlle. Eminger.

Pierre de la Rue. 31 mars: O Salutaris: l'»A capella«.

Rust. 28 novembre: Sonate en ut majeur: Mlle. B. Selva (Schola Cantorum).

Sacchini. 14 et 21 janvier: fragments de Dardanus, d'Œdipe, d'Evelina: Concerts classiques de l'Opéra-Comique, confér. de M. Expert. — 16 février: Air d'Œdipe: M. W. Clark. — 6 avril: Air d'Œdipe: M. Froelich.

Al. et D. Scarlatti. 3 et 10 déc.: Ariette; air: En mon cœur désert; Canzonette: Violette; air: Je sens dans l'âme: Concerts classiq. de l'Opéra-Comique, M. Expert). — 17 décembre: Burlesque (Domenico Scarlatti): M. V. d'Indy. — 1. février: Pièce en ré, arrangé pour harpe: Mlle. H. Renié. — 23 février: Se Florindo: Mme. J. Hostater. — 1. mars: Deux pièces: M. Montoriol Tarres. — 4 mars: Gigue en ut: Mlle. Eminger. — 8 mars: Sonate: Mlle. H. Barry. — 30 mars: Exultate Deo: Société l'«A capella». — 12 avril: La Tourterelle: Mme. Marteau de Milleville. — 27 avril: Gigue: M. Alfredo Oswald. — 3 mai: Siciliana: Mlle. Speranza Calo. — 10 mai: Sonate (Domenico Scarlatti): Mme. Landowksa, clavecin. — 11 mai: Deux Etudes: M. Nino Rossi. — 13 mai: Pastorale et Capriccio: M. Oswald. — 24 mai: Sonates en ut mineur et en la bémol; Fugue du Chat; Variations en la mineur: M. Nin.

H. Schütz. 30 novembre: Deux Cantates: Mme. J. Raunay. — 6 février: Histoire de Jésus au temple: Mlles. Malnory, de Stoecklin, M. de Laromiguière (Société Hændel). — 22 février: Mon âme prenant l'essor; Je veux louer sans cesse le Seigneur: la Manécanterie. — 15 avril: Dialogo per la Pascua: Concert spirituel (église de la Sorbonne). — 29 mai: le même: Quatuor vocal de la Schola Cantorum.

Senaille. 19 mai: Sonate en mi mineur: M. Recio et M. Nin.

G. B. Somis. 15 février et 29 mai: Sonate en sol (1734), op. 6: M. Debroux.

Simpson (XVIIe siècle). 12 mai: 13 Divisions (Variations): MM. R. Marthe et G. Setz.

Stamitz (Anton?). 23 mai: Divertimento pour violon: Mlle. J. Laval.

Tartini. 15 novembre: Variations sur un thême de Corelli: M. Kreisler (Soc. Philharmonique). — 14 mars: Le Trille du Diable: M. Kreisler. — 28 mars: le même: M. Pinell et orchestre. — 19 mai: Sonate; le Trille du Diable: M. Max Roger. — 23 mai: Le Trille du Diable: Mlle. J. Laval. — 24 mai: Sonate en sol mineur; le Trille du Diable: MM. Recio et Nin.

Ferdinando Turini (1749—1812). 28 mars: Sonate, transcr. par M. Grandjany.

Valentini. 17 mai: 1e Sonate, violoncelle et piano: MM. Mainardi et Piatti.

Valerius. 18 novembre: Prière pour la Patrie: Ensemble vocal Spoel.

Valotti. 18 novembre: O vos omnes: les mêmes.

Veracini. 24 mai: Sonate en mi mineur: M. Nin.

Vinci. 13 et 24 décembre: Concerts classiq. de l'Opéra-Comique, confér. de M. Expert.

Viotti. 30 avril: Concerto en la mineur, n° 22: M. Kreisler.

Virginaliste anglais de l'époque de Shakespeare (d'après le Fitz-William Book du British Museum: 1550—1620). 28 mars: Les Cloches (Byrd); Primerose (Pearson); Gaillarde (Richardson); Feuilles tombées (Pearson); Bouffons (John Bull): Mme. Landowska, clavecin.

Vitali. 15 mars: Chaconne: Mlle. Babouin et M. Chiaffitelli. — 24 mars: la même: M. Marseillac. — 5 avril: la même: M. Tracol (Société Beethoven).

Vittoria. 18 janvier: Magnum mysterium: la Manécanterie des petits Chanteurs. — 22 février: O quam gloriosum: les mêmes. — 15 avril: Caligaverunt, ch. a capella (église de la Sorbonne). — 30 mars: O vos omnes; Et incarnatus: Soc. l'«A capella».

Vivaldi. 18 mai: Concerto p. 4 violons: MM. J. Thibaud, J. ten Have, Mme. Joachim-Chaigneau et M. Bilewski. — 24 mai: Sonate en la: MM. Recio et Nin.

Zach. 14 décembre: Quatuor à cordes en la majeur (1773): Quatuor Lejeune.

Paris. **J.-G. Prod'homme.**

Bayreuth in südlicher Beleuchtung.

Seit Wagner's Tode hat das Interesse des Auslandes nicht nur an seiner Dichtung und Musik, sondern auch an seiner kompliziertesten und meistbekämpften Schöpfung, an Bayreuth, in phantastischem, immer steigendem Maße zugenommen. Man hat im Scherze schon behauptet, daß zu manchen Aufführungen mehr Hörer aus China gekommen wären, als aus München; und wenn man sich auch vor solchen Übertreibungen im Sommer 1912 weislich hüten wird, so muß man doch zugeben, daß Frankreich, England, Amerika dem Festpublikum zu einem guten Teile das Gepräge gaben, und daß diese Tatsache unendliche Folgen praktischer, sozialer, ja politischer Natur gezeitigt hat. Wichtiger aber als diese alle sind die Folgen künstlerischer Art, die sich aus der intensiven Beteiligung des Auslandes ergeben; und hier kommen naturgemäß nicht jene Länder in Betracht, die in ihrer gesamten neueren Musikentwicklung nun einmal nolentes volentes Dependenzen Deutschlands waren, sondern einzig der Süden Europas, in dem alle musikalischen Formen und Ausdrucksmittel ebenso fest wurzeln, wie alle künstlerische Ästhetik und damit jede Urteilsweise, mag sie streng oder frei, konservativ oder radikal sein. Wagner selbst war zeit seines Lebens von Italien abhängig, wenn auch zuweilen nur durch die Opposition, die er Italien mit mehr Prinzip als Ausdauer machte; er hat sich bis zu seinem Tode leidenschaftlich für Italien, und zwar nicht nur für seinen Himmel und seine Geschichte, interessiert: so ist es nur begreiflich, daß nach seinem Tode dieses Interesse reichlich vergolten wird, und der feinfühlende Südländer nach Bayreuth pilgert, nicht um eine Mode mitzumachen, sondern um zu studieren, zu genießen, zu erleben. Aber es ist von ihm nicht zu verlangen, daß er kritiklos den Festplatz betrete, und eine so hochentwickelte Nation wie die italienische läßt sich die musikalische Hegemonie, die sie seit so vielen Generationen besessen, nicht leichten Kaufes entwinden. Gewisse Fähigkeiten sind seit Jahrhunderten, wahrscheinlich seit Jahrtausenden (nämlich seit der griechischen Einwanderung) ihr traditionelles Eigentum; sie haben jenen Schönheitssinn erzeugt, der anderen europäischen Rassen nur in besonders glücklichen Momenten zuteil wird und der nun einmal in der Kunstbetätigung wie in der Kunstkritik nach allen Stürmen und Gefahren zur ersten Rolle berufen ist. Und da Bayreuth selber, wenigstens nach der Ansicht vieler, vor einer gefährlichen Krise steht, so ist die Frage wohl berechtigt: Was kann Bayreuth vom Süden lernen? Die Festspiele von 1912 werden über die Antwort keinen Zweifel lassen.

Der Südländer von heute will im Theater nicht nur lernen und arbeiten, wie es Wagner verlangt hat, sondern vor allem sehen und hören — und man wird zugeben, daß Wagner ausgiebig für Material gesorgt hat. Er hat sich weidlich über die Neider lustig gemacht, denen bei seinen Opern (dieses Wort braucht er selbst, es sei also beibehalten) »Hören und Sehen verginge«; er wollte nicht nur zu den verborgensten Empfindungszentren des Menschen, sondern auch zu seinen Sinnen sprechen und ließ gerade im asketischsten seiner Werke, dem Parsifal, die Sinnlichkeit — den Begriff in edelster Weise genommen — wahre Triumphe feiern. Kommen nun die Sinne, durch deren Vermittlung alle Kunst ihren Einzug ins Menschenherz hält, in Bayreuth zu ihrem Recht? Das Schauen unbedingt. Man weiß, welch peinliche Sorgfalt hier auf die Regie gelegt wird, und daß Siegfried Wagner für eine völlig neue Inszenierung gesorgt hat. Es gibt Leute, die ihn gern zu einem Parteizankapfel erheben möchten, Wagnerianer von der strikten Observanz, die ihn für den berufenen Nachfolger seines Vaters, und prinzipielle Skeptiker, die ihn nur für den typischen »Sohn des großen Mannes« erklären. Davon darf hier natürlich keine Rede sein; vielmehr erfordert die Gerechtigkeit, daß jeder, mag er sich gegen Siegfrieds Kompositions- und Dirigierversuche noch so ablehnend verhalten, seine Bayreuther Leistung als etwas Bewundernswertes, individuell Geschaffenes, liebevoll Durchgeführtes, den Intentionen des Schöpfers wohl völlig Entsprechendes anerkennt. Vielleicht ließe sich über

manche Einzelheiten im Parsifal diskutieren; vielleicht erscheint einem empfindlichen Gemüte die Rosenkultur in der verwilderten Waldecke des dritten Aktes zu reich und in der Gralsburg das orientalische Element — arabische Motive in der Kleidung, maurische in der Architektur — zu sehr betont: aber was sind solche Kleinigkeiten gegen die Wunder des Ganzen! Die großartige Strenge der Wandeldekoration, die unendlich zarten, in reizvollem Spiel sich überhauchenden Bilder des Zaubergartens, den Sonnenaufgang der ersten Szene, die Gesamtwirkung der Gralsburg mit ihren mächtig geschwungenen Rundbögen, weit ausladenden Apsiden, goldstrotzenden Halbkuppeln, lichtübergossenen Säulenhallen und Pfeilergalerien! — Wenn aber im Parsifal noch hier und da ein Zweifel aufsteigen konnte, so war er in den neu inszenierten Meistersingern völlig gebannt: hier traf, man darf es wohl sagen, jeder noch so kleine Zug den Nagel auf den Kopf, jedes Bild und jede Variation eines Bildes im Großen wie im Detail ist ein Meisterstück, die Festwiese ein Stück Leben, wie es so reich und beglückend kein anderes Theater der Welt zu bieten vermag. Hier könnten, hier sollten alle lernen — wenn eben Bayreuth in die Sphäre des gewöhnlichen Lebens zu übertragen wäre.

Entsprach nun dieser Wonne des Schauens auch die des Hörens? Auf der Festwiese unbedingt; und unbedingt überall, wo das Orchester in Frage kommt. Wo das Vollkommene geboten wird, sind wenig Worte am Platze; die Kritik hat schweigend den erfreulichen Tatbestand zu konstatieren. Man kennt die Verdienste, die sich Hans Richter seit mehr als einem Menschenalter um Bayreuth erworben hat und konnte in den Meistersingern über seine unverwelkliche Frische staunen; anderseits wird man dankbar gegen Bayreuth, wenn man sieht, welche Jugendkräfte auf seinem Boden herangewachsen sind, wie glanzvoll Michael Balling den Parsifal erklingen läßt. Hier war höchste Tonschönheit mit höchster Klarheit der motivischen Gestaltung und Charakteristik des Ausdrucks vereinigt, dieses Orchester klang und sprach zugleich, so daß es auch den Ausländern, die nicht jedes einzelne Wort verstanden, den Sinn der Handlung offenbarte. Das Innenleben des Weihefestspieles, hier ward's Ereignis.

Aber diesem Parsifal-Orchester standen nur in wenigen Szenen ausreichende Bühnenkräfte zur Seite. Vorzüglich gelang auch in musikalischer Hinsicht der Zaubergarten: Solo- und Chorblumen sangen rein, geschmeidig, tonvoll — es ist nur allzu begreiflich, daß die Italiener bereits von der Wiedergabe dieses Aktes mit ihren Mitteln träumen. Es ist auch kein Wunder, wenn diesen Frauen diese Männer erliegen; so weit tritt hier das angeblich starke Geschlecht hinter dem holden Geteufel zurück. Diese Ritter, »unwert der Ahnen«, singen korrekt und weiter nichts. Von Innigkeit, Religion, Weihe keine Spur; unbegreiflich in diesem Festspiele, wo die Meistersinger-Chöre das Großartigste leisten, was die Bühne wohl überhaupt je erlebt hat. Man lehre den Herren das Geheimnis der Tonschattierung, sonst wird das Mysterium zur Theaterszene und der Gedanke einer verlängerten Schutzfrist verliert seine treuesten Anhänger. Den gefährlichsten Stoß freilich erhielt dieser Gedanke durch die Unzulänglichkeit der so mühsam einstudierten Solosänger. Außer Frau Bahr, deren Kundry sich mit den Jahren noch vertieft hat, und der unsichtbaren Altistin, deren »durch Mitleid wissend« den ersten Aktschluß in Seligkeit aufgehen ließ, war niemand auch nur von ferne seinen Aufgaben gewachsen. Ein Gurnemanz, der durch kalte Stöße seine von Natur reichen Stimmittel absichtlich zu unterdrücken, ein Amfortas, der mit gleichmäßiger »voix blanche« jede Passion ängstlich von sich fernzuhalten scheint — damit erweist man Wagner keinen Dienst; und vollends blamiert man sich vor dem Ausland, wenn man aus Pietät oder Verlegenheit den reinen Toren einem Sänger anvertraut, dessen hohe Verdienste um diese Rolle zwar unvergessen bleiben und dessen geistige Fähigkeiten immer anerkannt werden sollen, der aber stimmlich längst das Recht verwirkt hat, die Bühne zu betreten. Vielfach hat man an Herrn van Dyck's äußerer Erscheinung Anstoß genommen; mit Unrecht: der verstorbene Planck sah ebenso unförmlich aus, und doch vergaß man diesen Fehler beim ersten Ton, beim ersten Gestus und blieb von seinem Klingsor, seinem Wotan überwältigt.

Herr van Dyck aber singt matt, kalt und unrein, oft um einen halben Ton zu tief. Nun soll Parsifal nicht deklamieren, sondern singen; melodisch ist seine Partie von der ersten zur letzten Note, und schmelzend hell soll sich der Tenor des Erlösers von dem Baryton des gequälten Königs wie vom Basse des greisen Tempelhüters abheben. »Die Taufe nimm und glaub an den Erlöser« — Wagner wußte wohl, warum er Kundry bei diesen Worten »heftig weinen« läßt: mit Kundry haben hier schon Tausende geweint! 1912 aber verdarb Herr van Dyck selbst die Offenbarung des Orchesters; er tat gewiß, was er konnte, aber so groß die Sängernot auch allenthalben sein mag, für den Parsifal hätte man ihn nicht engagieren dürfen. Günstiger lagen die Verhältnisse in den Meistersingern; hier wurde nicht nur nichts verdorben (außer dem Quintett, das prachtvoll gestellt war, aber an der tremolierenden Eva scheiterte; Hübschheit allein tut es nicht), sondern alles hielt sich tüchtig, einzelne traten sogar köstlich hervor, wie Schultz' Beckmesser, Knüpfer's Pogner, Frau Schumann-Heink's Magdalene und der überzeugend humorvolle Kothner des Herrn Geisse-Winkel. Vor allem aber wurde immer wieder durch die Ensembles die reine Höhe des vollkommenen Kunstwerkes gewonnen.

Werden sie Bayreuth auch in Zukunft seine Vormachtstellung sichern? Es ist zu hoffen, aber nur dann mit Sicherheit zu erwarten, wenn auch für Sänger-Individualitäten gesorgt wird. Die Natur läßt ja immer wieder die Menschen mit schönen Stimmen und zuweilen auch mit ein bißchen Verstand geboren werden; sollte es unmöglich sein, erlesene Exemplare für Bayreuth heranzubilden? Ist der Gedanke chimärisch, jene Stimmperlen, die gerade in Italien zuweilen gedeihen, in das Bayreuther Ensemble einzuordnen? Die deutsche Sprache würden sie — das ist gewiß — gut lernen, besser vielleicht als manche Skandinaven, deren harten Ansatz sich der Deutsche mit so seltsamer Geduld gefallen läßt. Stimmklang, Schmelz, Legato, das ist es, was mit deutlicher Aussprache und charakteristischem Akzente vereinigt werden muß; sonst gerät Bayreuth trotz aller unvergleichlichen Arbeit in die Gefahr der Verkennung, denn die unentbehrliche Masse hält sich ans Ohr und ahnt nicht, wie wenig der Solist gegenüber dem Ganzen bedeutet. Ohnehin kämpfen die Verfechter der verlängerten Schutzfrist ja leider auf verlorenem Posten; für die Ewigkeit schafft der Mensch keine Gesetze (die römischen Kaiser versuchten es mit ganz anderer Macht, und doch hat die Zeit ihre Werke zernagt); und könnte man sie auch dem Reiche diktieren, das Ausland kümmerte sich nicht darum. Bereits hat das reichste aller italienischen Theater, die Mailänder Scala, seine Emissäre hinausgeschickt, um die Parsifal-Wiedergabe zu studieren — und zu übertrumpfen; aber auch die Provinzopern diesseits und jenseits der Alpen machen sich bereit, um gierig wie die Geier am 1. Januar 1914 über den schutzlosen Koloß herzufallen. Ohne Zweifel wird Bayreuth auch diese Krisis überstehen, denn der Myste weiß, daß die Mysterien nicht zu verpflanzen sind, wie es keiner Macht der Erde gelang, Eleusis nach Alexandreia oder Rom zu verpflanzen; er weiß, daß der Parsifal mit seinem Festspielhaus, mit der Bayreuther Stimmung und Bayreuther Arbeit eins bildet wie der Parthenon zu Athen mit seinem Burgfelsen; aber er weiß auch, daß die nordische Hochburg der Kunst — und das ist Bayreuth — zuweilen nach der Heimat aller Schönheit, nach Süden blicken muß, um ihre letzten, kleinen Unvollkommenheiten zu erkennen und zu beseitigen. Quod est in votis.

Rom. **Friedrich Spiro.**

Notizen.

Berlin. Das preußische Kultusministerium hat eine neue Prüfungsordnung für Organisten und Kirchenchordirigenten geschaffen, die bezweckt, nur künstlerisch und musikhistorisch gut ausgebildete Männer an den betreffenden Stellen zur Anstellung kommen zu lassen.

Der Charlottenburger Bürgerchor wird im November Haydn's »Tobias' Heimkehr« in einer Bearbeitung von Gloßner zur Aufführung bringen.

Geising i. Erzgebirge. Man beabsichtigt hier ein Johann Kuhnau-Museum zu errichten, welchen Gedanken das Städtchen anläßlich der Feier des 450jährigen Besitzes der Stadtgerechtigkeit des Ortes faßte.

Italien. Il congresso nazionale di Musica sacra promosso dall' associazione italiana di santa Cecilia e tenuto in Roma nell' aprile scorso, non riuscì molto numeroso nè interessante quanto era sperabile per il progresso della riforma musicale liturgica della chiesa cattolica. Da qualche anno la risorta associazione italiana di santa Cecilia accenna a rinvigorire la propaganda e ad allargare le file dei soci, per merito del presidente generale P. Angelo De Santi S. J.; ma è pur vero che una grande apatia e una sorda ostilità esistono tuttora contro la riforma e i riformisti. Credo superfluo ricordare ai lettori di *Zeitschrift* come la riforma musicale liturgica della chiesa cattolica interessi in particolare modo gli studiosi per gli alti problemi di storia, di tecnica e di estetica che vi sono connessi. Nel congresso tenuto in Roma più che i grandi problemi furono esaminati e discussi argomenti di propaganda, di modalità. Un solo congressista ebbe il coraggio di mettere il dito su una delle principali piaghe: il rev. Giampersa fece la proposta di mettere un freno «a certe pubblicazioni di musica sacra, composte da persone inesperte, prive di studio, dove forse sarà rispettata materialmente la legge liturgica, ma dove le leggi dell' arte sono manomesse» e chiese pure che la critica delle opere pubblicate sia più severa, più oggettiva (benissimo!), e possibilmente venga ripresa la pubblicazione del *Bollettino bibliografico* iniziato con sano criterio dal periodico «Santa Cecilia» di Torino.

Dagli Atti del congresso non risulta in qual modo furono accolte le proposte del rev. Giampersa. Egli è certo, però, che nella cattiva musica e nelle cattive esecuzioni (pur apparentemente e molto superficialmente ossequenti alle prescrizioni liturgiche) consiste l' odierno ostacolo fondamentale alla propaganda e al progresso della riforma. I peggiori nemici della ristorazione della musica sacra in Italia sono oggi quelle mezze figure di compositori-organisti-direttori di cappella — abbondantissimi — i quali non sapendo elevare lo loro coltura e il loro gusto alle alte idealità dell' arte severa, del puro stile polivoco, si adagiano comodamente nella cattiva esecuzione di una musichetta facile, ben povera o del tutto priva di contenuto artistico, ma che viene gabellata come rispondente alle norme liturgiche; musica che solo la misericordia divina, nella sua immensa bontà, può tollerare e sopportare. Queste mezze figure di musicisti pseudo-liturgici trovano molto facile e comoda la riforma. A coloro i quali si lamentano del genere di musica e dell' effetto tutt' altro che ascetico che ne deriva, essi, imperturbabili, rispondono: — «Noi siamo in perfetta regola; questa è la nuova musica liturgica, questa è la musica voluta ed imposta dal papa». E così seguitano allegramente a servire al Signore e ... ai propri interessi: scroccano elogi e soffietti per il loro zelo liturgico; sulla riforma e *in alto* fanno ricadere tutta l' avversione che merita la loro supina incapacità e insufficenza. E' necessario dirlo e ripeterlo chiaramente: senza buona musica, senza buone esecuzioni la invocata riforma non potrà attuarsi proficuamente.

Fra gli intervenuti al congresso noto il conte Lurani Cernuschi, Giuseppe Terrabugio e Salvatore Gallotti di Milano, il P. Ferretti di Parma, il prof. dott. Hermann Müller presidente generale dell' associazione santa Cecilia di Germania, D. Pothier, il rev. dott. Weinmann direttore della scuola di musica sacra di Ratisbona, il rev. Mitterer, il prof. Goller, direttore della sezione di musica sacra dell' I. R. Accademia di musica di Vienna, il prof. Quadflieg, rettore di Elberfeld, il prof. Jarosy presidente della società ceciliana ungherese, il conte Zichy di Budapest, l' avv. Munoa di San Sebastiano (per le società di musica sacra spagnuole), il rev. Perez de Vinaspre organista di Burgos e redattore del periodico *Musica sacro-hispana*. Varie esecuzioni musicali, fra cui la *Missa brevis* di Palestrina, vennero offerte ai congressisti, ma l' audizione più caratteristica e singolare fu quella data dalla Schola cantorum di Roma nelle catacombe di santa Domitilla sull' antica via Ardeatina, in un ambiente assai suggestivo per le memorie dei

primi cristiani e di san Gregorio Magno. L' antica basilica dalle mura coperte di verbene e di musco, dalle colonne spezzate, si presta assai bene per cerimonie liturgiche. Prima della cerimonia i congressisti furono guidati a visitare le catacombe dal barone Rodolfo Kanzler segretario della pontificia commissione di archeologia sacra. Quindi il cardinale Vannutelli celebrò il rito che si svolse tutto in forma antica. Nel mezzo della navata, «là dove le rovine segnano il luogo dell' antica Schola cantorum e degli amboni» prese posto la Schola romana formata degli alunni della scuola superiore di musica sacra coadiuvata da buon numero di congressisti; intonò la salmodia e poi eseguì la messa dei martiri: *Sancti Dei* alternando coi congressisti le parti comuni del *Kyrie fons bonitatis* e della messa degli angioli. «San Gregorio sembra rivivere nella figura maestosa del celebrante — scrive il relatore del congresso — sopratutto quand' egli si avanza e sta all' altare, in quel suo ricco paramento che ritrae la forma dell' antica penula. Il sacro rito giunge al punto culminante: tutto intorno è profondo, misterioso silenzio; l' altare è avvolto in una nube profumata d' incenso e si riprendono i canti. Viene portata sull' altare, secondo l' antico costume, una grande patena. Segue la comunione: il cardinale benedice solennemente ... Alla distanza di tredici e più secoli, tutto quivi sembra risuscitato: il canto è quello d' allora e le melodie gregoriane acquistano un valore storico, archeologico ed artistico quale non sarebbe dato altrove di ravvisarvi». Vito Fedeli.

Leipzig. In der »Neuen Zeitschrift für Musik« (Nr. 29) teilt J. Liebeskind die älteste, eben entdeckte Urkunde der Leipziger Gewandhauskonzerte (1743) mit, die dies und jenes Interessante über die innere, geschäftliche Einrichtung des Unternehmens enthält.

Lemberg. An der hiesigen k. k. Universität habilitierte sich Dr. Adolf Chybiński als Privatdozent für die Theorie und Geschichte der Musik (Habilitationsschrift: »Die Mensuraltheorie in der polnischen Musikliteratur der ersten Hälfte des 16. Jahrhs.«; Probevorlesung: »Die Entwicklungslinie der polnischen Musik im 15. und 16. Jahrh. im Lichte der abendländischen Einflüsse«).

Notiz zu Eugen Schmitz's Aufsatz über Spohr's »Alruna«. Der Verfasser des Aufsatzes macht auf den Fund des Originalmanuskriptes der »Alruna«-Partitur aufmerksam. Es wird ihn und andere Spohr-Spezialisten interessieren, daß eine ungemein saubere Abschrift der Partitur bereits seit 1894 dem Publikum in der Boston Public Library zugänglich ist, und zwar in der hervorragenden Sammlung von Mr. Allen A. Brown, die er bekanntlich mit großzügiger Freigebigkeit der Boston Public Library einverleibt hat und immer noch bereichert. Die Partitur stammt aus der Sammlung von Aloys Fuchs in Wien. Schon vor Jahren hat Philip Hale in den Programmbüchern des Boston Symphony Orchestra — die, nebenbei gesagt, ein wahres Auskunftsbureau sind — auf diese Partitur aufmerksam gemacht. Seit 1908 ist überdies ein Hinweis auf sie in dem schon seiner raffiniert praktischen Anlage wegen benutzenswerten Katalog der Brown'schen Sammlung zu finden. Der Stadtbibliothekar, Mr. Horace Wadlin, hatte die Liebenswürdigkeit, mir diese Partitur nach Washington zu senden. Weder der Lederrücken, noch das Titelblatt des starken Manuskriptbandes (2 p. l., 493 p., obl. 4°) verzeichnet Spohr's Namen, geschweige denn den seines Textdichters. Der Titel lautet einfach »Alruna«. Romantische Oper in drey »Aufzügen«. Ein Vergleich ergibt, daß die Partitur sich ganz und gar, einschließlich der Varianten für Karoline Jagemann, mit der von Schmitz beschriebenen Originalpartitur deckt.

Übrigens möchte ich bemerken, daß nicht nur, wie man zuweilen liest, die Orchesterstimmen der Ouvertüre (als Op. 21 bei André) im Druck vorliegen, sondern auch eine vierhändige und eine zweihändige Bearbeitung derselben (bei Hofmeister. Vgl. Schletterer's Spohr-Verzeichnis). O. G. Sonneck.

Oberscheden bei Hannoverisch-Münden. Joachim Quantz soll hier, in seinem Geburtsort, ein Denkmal in Form eines Brunnens errichtet werden.

Weimar. An der Großherzogl. Musikschule fanden im vergangenen Jahre u. a. zwölf »Historische Klavierabende« statt.

Wien. Dem Jahresbericht der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst (1911/12) entnehmen wir, daß die im vorausgegangenen Schuljahr errichtete Abteilung für Kirchenmusik in ihrer Organisation weiter ausgebildet worden ist, und jetzt auch Lehrer für den kirchlichen Gesang herangebildet werden. — Von den älteren Musikwerken, die an den Vortragsabenden zur Aufführung gelangten, seien genannt: Corelli's allmählich recht bekannt werdendes Weihnachtskonzert Nr. 8, Händel's deutscher Gesang »Süße Stille« und das Duett *Caro autor«*, Cesti's Duett »*Le perfido amore«*, eine Ariette aus dem Hyppolyte von Rameau.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Albani, Emma, Forty years of song. 8vo. pp. 286, 10s. 6d. net. London, Mills & Boon, 1912.

Allgemeiner Deutscher Musikerkalender für 1913. 35. Jahrgang. 2 Bde. Berlin, Raabe u. Plathow 1912. *M* 2,—.

Es sei einzig darauf hingewiesen, daß der Kalender die übliche Einrichtung aufweist, und im Laufe der Jahre besonders das Ausland immer mehr berücksichtigte. Ein Konzertbericht fehlt auch diesem Kalender seit Jahren, so daß man künftig einzig aus dem Breitkopf-Härtel'schen Programmaustausch, der aber nicht statistisch geordnet ist, einen Überblick über das deutsche Konzertleben erhalten kann.

Althaus, L. H., The Sounds of the mother tongue. Cr. 8vo., pp. 76, 2s. net. London, Hodder & Stoughton, 1912.

Anton, Karl, Beiträge zur Biographie Carl Loewe's. Mit besond. Berücksicht. seiner Oratorien u. Ideen zu e. volkstüml. Ausgestaltg. der protestantischen Kirchenmusik. Nebst einem Register zu Loewe's Selbstbiographie als Anh. und mit Beilagen u. Notenbeispielen versehen. XVI. 187 u. V S. m. 1 Fksm. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer 1912. *M* 6,—.

Applin, Arth., The Stories of the Russian ballet. 4to. pp. 96, 10s. 6d. net. London, Everett, 1912.

Aucassin and Nicolette. Rendered from the old French by F. W. Bourdillon. 12mo., pp. 80, bds. 2s. 6d. net. London, Foulis, 1912.

Bäuerle, Herm. Kyriale sive ordinarium missae. Hilfsausgabe in moderner Choralnotation, d. h. Ausg. m. Choralnoten auf 5 Linien im Violinschlüssel, unter Transposition in die günstigste Tonlage, zugleich m. deutscher Übersetzung der Texte u. Rubriken, sowie m. Vortragszeichen und Phrasierungsangaben versehen. 3., verb. Aufl. IV, 93 S. gr. 8°. Graz, Styria 1912, *M* 1,—.

Bell, Lady, ed., The Singing circle; a picture book of action songs, other songs, and dances. Illus. by Harry Broughton. 4to., pp. 88, 3s. 6d. net. London, Longmans, 1912.

Bianco, L., Ave Maria del secolo XIV. Belluno 1912. 2 Blätter 8°.

Aus Belluno meldet Bianco den Fund eines zweistimmigen Satzes zum Ave Maria des heiligen Bernhard, unter dem sich die ersten beiden Terzinen des 33. Gesanges von Dante's »Paradiso« finden. Die unvollkommene Wiedergabe der Komposition läßt keine weiteren Schlüsse zu. Erkundigungen an Ort und Stelle sind bis jetzt unbeantwortet geblieben. Auf jeden Fall haben wir es mit einem wichtigen Denkmal italienischer Musikübung zu tun.

J. W.

Bowker, R. R., Copyright: its history and its law. 8vo., 21s. net. London, Constable, 1912.

Britan, Halbert Hanis, The Philosophy of music: a comparative investigation into the principles of musical æsthetics. Cr. 8vo., 5s. net. London, Longmans, 1912.

British Museum. Fortescue, G. K., Subject index of the modern works added to the Library of the British Museum in the years 1906—1910. Ryl. 8vo., 40s. London, Frowde, 1912.

Buck, Percy C., Organ playing. 4to., pp. 108, 4s. net. London, Macmillan, 1912.

— The First year at the organ. 4to., swd., 2s. net. London, Macmillan, 1912.

— Unfigured harmony. 8vo., pp. 174. 6s. net. London, Frowde, 1912.

Burgess, Harry, My musical pilgrimage an unconventional survey of music and

musicians. Illus. 8vo., pp. 162, 3s. 6d. net. London, Simpkin, 1912.

Byron, May, A Day with Richard Wagner. 8vo., pp. 48, bds., 1s net. London, Hodder & Stoughton, 1912.

Chaytor, H. J., The Troubadours. Ryl. 16mo., pp. 160, 1s. net. Cambridge Univ. Press, 1912.

Chilesotti, Oscar. «*La rocca e' l fuso*», 19 p. Tirage à part de la Rivista musicale italiana, Ed. Bocca, Turin.

Cet opuscule établit quelques concordances entre le manuscrit Royal Appendix 59—62 du British Museum et les tablatures de luth italiennes d'Antonio Rotta (1546) et de Gorzanis (1561)[1]. Le ms. 59—62 est de provenance italienne; il passe pour avoir appartenu à Henri, prince de Galles, mort en 1612. Il contient des canzoni et des balli à 4 voix et des madrigaux à 3 voix (frottole et villanelle) anonymes. Les balli sont arrangés pour quatre instruments à cordes (violes). M. Chilesotti croit pouvoir faire remonter l'origine de ce ms. aux premières années du XVIe siècle. Il en reproduit l'index et un morceau: «La rocha el fuso», d'après les renseignements que lui a fournis M. Dent. Il fait suivre cette version fort simple et dépourvue de toutes coloratures, de fragments de celles qu'ont donné Rotta et Gorzanis de la même mélodie populaire. La comparaison est intéressante: Rotta conserve le rythme et ajoute quelques coloratures; Gorzanis modifie le rythme et rend la mélodie presque méconnaissable sous le flot des coloratures qu'il lui applique. — La compétence de M. Chilesotti en matière de musique de luth nous dispense d'insister sur le mérite de ce petit travail, où l'on trouvera, en outre, quelques considérations générales d'un tour incisif, sur la transcription des tablatures en notation moderne.

Ch. v. d. B.

Chopin's, Friedrich, Gesammelte Briefe. Zum erstenmal herausgegeben und getreu ins Deutsche übertragen von Bernard Scharlitt. 8°, 305 S. Mit 12 Bildnissen und 3 Faksimiles. Leipzig, 1911, Breitkopf & Härtel.

Fast gleichzeitig mit der Publikation des polnisch-österreichischen Schriftstellers, der sich mit Chopin in vielen deutschen Aufsätzen beschäftigte, ist der 1. Bd. der Hoesick'schen »Chopiniana« (Chopin's Korrespondenz), die an anderer Stelle ausführlich besprochen werden, erschienen. Scharlitt hat vorwiegend die von weil. M. Karłowicz publizierten »*Les souvenirs inédits de Chopin*« und die Originale der von M. Karasowski höchst ungenau und verdreht mitgeteilten Briefe benutzt und dieselben verdeutscht. Hoesick war in der Lage neues Material zu erreichen und seinen »Chopiniana« einzuverleiben. Der Vergleich lehrt uns, daß natürlich zurzeit die Sammlung Scharlitt's, an sich sehr verdienstvoll, noch nicht vollständig ist, weswegen auch im Titel die Worte »Gesammelte«, nicht »Sämtliche Briefe« zu lesen sind. Es wäre für die allgemeine Chopinforschung von Belang, möglichst bald den Rest der Briefe in deutscher Übersetzung herauszugeben. — In der Vorrede, die eine kurze und treffliche Charakteristik Chopin's als Mensch und seines Freundeskreises enthält, lesen wir von größten Schwierigkeiten der Übersetzung, die dem Herausgeber entgegentraten: »Denn da Chopin für seine inneren Zustände und Spannungen nur in spezifisch polnischen Wendungen jene Zeichen im Sinne Nietzsche's findet, so kann eine ‚sinngemäße' Übertragung unmöglich hinreichen. Polonismen waren daher unvermeidlich. Sie bildeten für mich den einzigen Ausweg, wollte ich den Meister vor ‚Umstilisierungen' à la Karasowski bewahren«. Dieses Bekenntnis als Voraussetzung ist ebenso notwendig wie auch dem Herausgeber alle Ehre machend. — Schließlich sei noch bemerkt, daß jeder Brief von Kommentaren und Fußnoten in ausreichender Weise begleitet ist.

A. Chybinski.

Chorley, H. F., The National music of the world. 3rd. edit. Cr. 8vo., 6s. London, W. Reeves, 1912.

Cleather, Alice L., and **Crump,** Basil, Tannhäuser and the Meistersingers of Nuremberg: described and interpreted in accordance with Wagner's own writings. 12mo., pp. 168, 2s. 6d. London, Methuen, 1912.

Cook, E. F., A Dictionary of musical terms. Cr. 8vo., 3s. 6d. London, Drane, 1912.

Copyright Act, The 1911. With intro. and index. By J. Andrew Strahan and N. H. Oldham. 4to, pp. 52, 2s. 6d. net.

1) M. Chilesotti s'est déjà occupé en détail de ces deux tablatures, dans ses Note circa alcuni liutisti italiani della prima metà del 1500, dans la Rivista musicale italiana de 1902.

London, Solicitors' Law Stationery Soc., 1912.

Cox, George, A Grammar and commentary on the international language, Esperanto. 3rd edit., rev. 12mo. pp. 384, 2s. 6d. net. London, British Esperanto Assoc., 1912.

Craig, Edward Gordon, On the art of the theatre. 4to. pp. 314, 6s. net. London, Heinemann, 1912.

Cummings, William H., Purcell. New and cheaper edit. Cr. 8vo., pp. 132, 2s. net. London, Low, 1912.

Davidson, Gladys, Two hundred opera plots. 2vols. Illus. Cr. 8vo. pp. 476, ea. 3s. 6d. net. London, T. W. Laurie, 1912.

Davison, J. W., From Mendelssohn to Wagner: being the memoirs of J. W. D., 40 years music critic of "The Times". Compiled by his son Henry Davison from memoranda and documents. 8vo. pp. 560, 12s. 6d. net. London, W. Reeves, 1912.

Deutscher Bühnenspielplan. Mit Unterstützung des deutschen Bühnenvereins. Register. XV. Jahrg. 1911/11. Lex. 8°, 90 S. Berlin, Oesterfeld & Co., 1912. ℳ 6,—.

Wesentliche Veränderungen gegenüber den Vorjahren weist der Bühnenspielplan auf dem Gebiet der Oper und Operette nicht auf. An neuen Opern sind es Königskinder (171) und der Rosenkavalier (228), sowie auch Wolf-Ferrari's Susannen's Geheimnis (134), die eine bedeutende Anzahl Aufführungen erlebt haben. Mitten in die Spielzeit fallend, erhielten indessen die beiden ersten Werke ihre stärkste Verbreitung erst in der Spielzeit 1911/12. So stehen von anderen Werken immer noch Tiefland (309), und Madame Butterfly (424) an erster Stelle, wie in den Vorjahren; überhaupt steht Puccini (Bohême 246, Tosca 174) im Vordergrund.

Dickinson, E., The Art of listening to and appreciating good music. Cr. 8vo. 6s. London, W. Reeves, 1912.

Duncan, E., ed., The Monster book of carols for church and home: 101 carols. Ryl 8vo. swd. 1s. net. London, W. Scott, 1912.

Dunstan, R., Sight singing through song from staff notation. 8vo. 2s. net. London, Simpkin, 1912.

Ecorcheville, Jules. Catalogue du fonds de Musique ancienne de la bibliothèque nationale. Volum IV. Cha-Dan. Lex. 8°, II u. 219 S. Paris, Terquem et Cie., 1912.

English catalogue of books. Vol. 8, January, 1906-December 1910. Ryl. 8vo. pp. 1,500. 84s. net. London, Low, 1911.

English catalogue of books for 1911, The, Ryl. 8vo. pp. 336, 6s. net. London, Low, 1912.

Evans, Edwin, Historical, descriptive and analytical account of the entire works of Johannes Brahms. Vol. 1. The Vocal works. 8vo. pp. 620, 10s. London, W. Reeves, 1912.

Farmer, H. G., The Rise and development of military music. Cr. 8vo., 3s. 6d. net. London, W. Reeves, 1912.

Fiedler, H. G., ed., The Oxford book of German verse: from the 12th to the 20th century. 12mo., pp. 532, 6s. net. London, Clarendon Press, Frowde, 1912.

Fischer, H. Bildung des »gedeckten« Gesangstones. Zur Physiologie der menschlichen Stimme. Bayerische Verlagsanstalt, München, 1911. ℳ 1,—.

Die Arbeit ist als weitere Ausführung einer im November 1910 in der »Stimme« erschienenen Skizze im Dissertationsstil geschrieben und beleuchtet in 31 Kapiteln neben den phonetisch wichtigen Abschnitten (Atmung, Resonanzton, Registerwechsel, Tonerzeugung) den offenen und gedeckten Gesangston, den Ausgleich der Register und damit die Deckung des Tones. Mit Recht sagt Verf., daß die Vollendung, so auch die Vollendung der Technik — als des Ideals des Unterrichts — ein rein persönlicher Prozeß sei. Der Weg zur Technik sei aber nur an der Hand guter Theorie sicher. — Nicht praktisch ist es, erst wenn die Bemühungen des Lehrers erfolglos waren — wie Verf. meint — einen Arzt zu fragen, sondern vorher, auch müssen die Grundfragen der allgemeinen Hygiene dem Lehrer bekannt sein. Die Unterscheidung in Brust- und Kopfregister ist üblich, nicht aber die Benennung des Mittelregisters als Falsettregister. Verf. geht bei der Stimmbildung von der Kopfstimme aus. Man sieht auch aus dieser Arbeit, daß die stimmphysiologischen Forschungen noch nicht abgeschlossen sind und alte Anschauungen korrigiert werden müssen. Neben der »Ermöglichung der zweckmäßigsten Funktionstätigkeit des menschlichen Stimmorganes« ist die Psychologie zu berücksichtigen, ferner die Individualität des Schülers, im letzten Grunde

aber ist alles eben Sache der Persönlichkeit des Lehrers. M. Bockhorn.

Flitch, J. E. Crawford, Modern dancing and Dancers. Illus. 4to. pp. 228, 15s. net. London, Richards, 1912.

Flood, W. H. Grattan, The Story of the Bagpipe. Imp. 16mo. pp. 258, 3s. 6d. net. London, W. Scott, 1912.

Ford, Ernest, A Short history of music in England. Cr. 8vo. pp. 280, 5s. net London, Low, 1912.

Förster-Nietzsche, Frau, The Young Nietzsche. Ryl. 8vo. pp. 412, 15s. net. London, Heinemann, 1912.

Fortescue, Adrian, The Mass: a study of the Roman liturgy. Cr. 8vo. pp. 440, 6s. net. London, Longmans, 1912.

Fortescue, G. K.; see British Museum.

Frankenstein, Ludw., Bibliographie der auf Richard Wagner bezüglichen Buch-, Zeitungs- u. Zeitschriften-Literatur f. die Jahre 1907—1911. Berlin-Wilmersdorf, Hausbücher-Verlag. ℳ 1,—.

Gehring, F., Mozart. New and cheaper edit. Cr. 8vo. pp. 140, 2s. net. London, Low, 1912.

Gillington, M. C., A Day with Frederic Chopin. 8vo. pp. 48, bds. 1s. net. London, Hodder & Stoughton, 1912.

Gilman, Frederick John, The songs and singers of Christendom. Cr. 8vo. pp. 144, 2s. net. London, Headley, 1912.

Goddard, Joseph, The Rise and development of opera. Cr. 8vo. pp. 218, 4s. 6d. net. London, W. Reeves, 1912.

Gosling, H. F., Music and its aspects: essays. Cr. 8vo. 6s. London, Drane, 1912.

Graves, Alfred Perceval, Welsh poetry, old and new. In English verse. Cr. 8vo. pp. 212, 2s. 6d. London, Longmans, 1912.

Grossi, Maria Vittoria. L' Arpa e il suo meccanismo. Appunti storici. Bologna, 1911, Beltrami. 22 pp. in-8.

Das Heft gibt eine anspruchslose, knappe Zusammenstellung des Wichtigsten aus der Harfengeschichte und zeichnet sich vor dem in diesem Hefte ebenfalls besprochenen Ruta'schen Buch durch die fast einwandfreie Korrektheit der Mitteilungen — Weniges aus dem Altertum ausgenommen —, durch die schlichte Klarheit der Darstellung und durch die Güte des Druckes und der Abbildungen aus. C. Sachs.

Harburger, Walter. Grundriß des musikalischen Formvermögens. Ein Versuch. Mit einem Anhang: Über die Darstellung höherer Tongeschlechter. Gr. 8°, IV u. 206 S. München, E. Reinhard, 1912.

Haweis, H. R., Music and morals. Cheaper reissue. Cr. 8vo. pp. 580, 3s. 6d. net. London, Longmans, 1912.

Hehemann, M. Max Reger. München, Piper, 1911.

Hehemann gibt in erster Linie eine mehr feuilletonistisch gehaltene Einführung in das überreiche Lebenswerk Reger's, ohne also sonderlich tief zu schürfen. Namentlich die Ergründung und das Verständnis von Reger's Harmonik, worauf doch so viel ankommt, hat Hehemann ziemlich flüchtig abgemacht. Und gerade der Fall Reger wäre, wie vielleicht kein zweiter lehrreich, die Einwirkung der musikwissenschaftlichen Forschung auf das eigenpersönliche Schaffen darzutun. Ohne die Grundlagen der Riemann'schen Harmonielehre wäre Reger's Kunst nicht denkbar. Diesem fesselnden Problem spürt die Schrift nirgends nach. Und auch sonst ist des Eigenen, was der Verfasser beibringt, nicht allzuviel. Es sind die üblichen Analysen und Einführungen zu einigen Werken, wie sie sich in den Kritiken besserer Tageszeitungen finden. Von einer zielbewußten Durchleuchtung der oft dunklen und verwickelten Gänge des Reger'schen Schaffens, vor allem auch einer Feststellung der Ausgangspunkte, ist eigentlich nirgends die Rede. Es scheint am technischen Rüstzeug zu fehlen; denn mit bildhaften Wendungen, mit wohlklingenden Reden läßt sich gerade eine so fest auf dem Boden gesunder Wirklichkeit fußende Erscheinung wie Max Reger nicht erschöpfend behandeln, läßt sich diesem fröhlichen Musikantentum, diesem frischen, unangekränkelten Drauflosmusizieren nicht voll gerecht werden. H. Daffner.

Max Hesse's Deutscher Musiker-Kalender für 1913. 28. Jahrg. Leipzig, Max Hesse, 1912. ℳ 2,—.

An literarischen Beiträgen enthält der schmucke Kalender Artikel über Sigmund von Hausegger und über den deutschen Kapellmeister-Verein von Carl Mennicke. Der zweite Artikel, der über die Ziele und die bisherigen Resultate der neuen, vor drei Jahren gegründeten Vereinigung berichtet, ist sehr verdienstlich. Der Verfasser macht dann auch neue Vorschläge, von denen der eine dahinzielt, der K.-V. möge dafür Sorge tragen, daß die Dirigenten jeglicher Art besser über unbekannte neue wie ältere Werke orientiert würden, und zwar

durch Veranstaltung von Konzerten. Der Vorschlag erscheint uns einzig dann diskutabel, wenn Dirigenten, die irgend ein Werk als besonders wertvoll erkannt und es aufgeführt haben, ihren Kollegen bei Zusammenkünften dasselbe am Klaviere kursorisch vorführen, dabei noch die mündliche Erklärung zu Hilfe nehmen.

Hoesick, Ferdynand. Chopiniana. Erster Band. Chopin's Korrespondenz. Warschau, Verlag der Buchhandlung F. Hoesick; Krakau, G. Gebethner. i Sp. 1912. 8°, XII u. 469 S. [polnisch].

Der verdienstvolle Biograph des polnischen Meisters hat uns wieder ein Buch geschenkt, das für die Chopin-Forschung von größter Bedeutung ist. Es ist nicht nur eine Reihe von polnischen Briefen, die von Chopin stammen, sondern auch eine Sammlung der Chopin betreffenden oder an ihn geschriebenen Korrespondenzen aus dem Kreise seiner Verwandten (Schwester Emilie), Bekannten und Freunde (J. Fontana, A. Wodziński, Solange Clesinger [G. Sand's Tochter], G. Sand, L. Jędrzejewicz, E. Wolff, F. Kalkbrenner, F. Mendelssohn-Bartholdy, W. Grzymała u. a.). Es sind meistenteils unbekannte Briefe. Die bekannten dagegen sind jene, welche M. Karasowski zwar in seiner Monographie veröffentlicht hat, jedoch in einer teilweise oder ganz korrumpierten Form, so daß oft nicht nur der Wortlaut, sondern sogar der Sinn vollständig verändert wurde. Dem Herausgeber gelang es, die Originalvorlagen zu erreichen, und auf diese Weise konnte er mit seiner bewährten Zuverlässigkeit und echt philologischen Genauigkeit dem Leser die treue und nicht einmal durch Zutaten oder Kürzungen getrübte Briefsammlung des Meisters vorlegen. Sie umfaßt 250 Briefe, von denen 218 von Chopin selbst geschrieben wurden. Aus der Vorrede erfahren wir, daß nach der Drucklegung des Bandes ein neues Material dem Herausgeber zugeflossen ist. Es wird seine Aufnahme in dem nächsten Band finden. Den deutschen Leser wird es wahrscheinlich interessieren, wenn ich mir erlaube, hier einen Brief Mendelssohn's wiederzugeben. Er befindet sich im Besitz des Krakauer Gymnasialprofessors Dr. Josef Flach und lautet:

«Mon cher Chopin! Je viens par ce lignes vous demander un faveur. Voudriez vous bien, par ancienne amitié pour moir écrire quelques mesures des musique, marquer en bas que vous les avez écrit pour ma femme (Cecile M. B.) et me les envoyer? Quand nous nous recontrâmes pour la dernière fois, c'était à Francfort et j'étais fiancé alors; depuis ce temps, quand je veux faire un bien grand plaisir à ma femme, il faut que je lui joue de votre musique, et tout ce qui vient de vous sont ses morceaux de prédilection. C'est donc une nouvelle raison pour moi (malgré que j'en avais bien assez depuis que je vous connais) pour rester toujours au courant de ce que écrivez, et pour m'occuper bien plus de vous et de vos ouvrages, que peut-être vous le pensez vous même; et c'est aussi par cette raison que j'éspère vous voudrez m'accorder la faveur que je vous demande et me pardonner si j'ajoute par là aux importunités dont vous devez être accablé. Toujours votre bien dévoué Felix M. B. Berlin 3 Novembre 1844.»

Am Schluß der äußerst wertvollen Publikation befinden sich drei Briefe von Abbé Jełowicki, Adalbert Grzymała und Lodovica Ciechomska über die letzten Lebensstunden und Tod Chopin's. Sie bereiten allen jenen phantastisch-legendarischen Erzählungen ein Ende, welche durch die exagerierten und selten die Wahrheit ins Auge fassenden Personen erdichtet wurden und der erhabenen Tragik letzter Lebensmomente des Meisters einen theatralischen Beigeschmack verliehen haben.

Im ganzen: ein Quellenwerk von größter Bedeutung für die Chopinforschung, übrigens in ganzer Ausdehnung vom Verf. in seiner dreibändigen Chopin-Biographie, über die hier schon berichtet wurde, ausgenutzt. Es ist eine mindestens gleichwertige Publikation wie die von weiland Mieczysław Karłowicz und T. »*Les souvenirs inédits de Chopin*« herausgegebenen andern Briefe des Meisters. Wir hegen die Hoffnung, daß sie in der Zukunft zusammen verbunden und in chronologischer Briefreihe erscheinen werden. - A. Chybinski.

Hueffer, Francis, Richard Wagner. Cr. 8vo. pp. 134, 2s net. London, Low, 1912.

Hullah, Annette, A small history of music. Illus. 8vo. pp. 232, 5s. London, E. Arnold, 1912.

Huneker, James, Franz Liszt. Cr. 8vo. pp. 468, 7s. 6d. net. London, Chapman & Hall, 1912.

International who's who: Who's who in the world, 1912. 8vo. 20s. net. London, Madgwick, 1912.

Irvine, D., Two essays on Wagner. New edit. 8vo. swd. 2s. net. London, Watts.

— Wagner's bad luck: errors in the translation of his autobiography. 8vo. swd., 1s. net. London, Watts, 1912.

Jacobi, Jac. Der Gesangunterricht in Volks- u. Mittelschulen. Anleitung f. Seminaristen u. Lehrer nach den Vorschriften der allgemeinen Bestimmgn. u. deren Ergänzgn. 3. Aufl., 119 S. 8°. Düsseldorf, L. Schwann 1912. ℳ 1,50.

Jahresbericht, 23., 1911, der Mozart-Gemeinde. 80 S. Lex. 8°. Salzburg, (E. Höllrigl 1912). ℳ —,75.

Kamieński, Lucian. Die Oratorien von Johann Adolf Hasse. 8°, IV, 366 u. 58 S. Notenbeilagen. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912. M. 10,—.

Kassner, Rudolf. Die Moral der Musik. Aus den Briefen an einen Musiker. Zweite, umgearbeitete Aufl. 8°, 131 S. Leipzig, Insel-Verlag, 1912. ℳ 3,—.

King, Edith L. M., Veldt rhymes for children, with 26 airs. 4to. 2s. 6d. London, Longmans, 1912.

Kofler. Die Kunst des Atmens als Grundlage der Tonerzeugung f. Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger usw., sowie zur Verhütung und Bekämpfung aller durch mangelhafte Atmung entstandenen Krankheiten. Aus dem Engl. übers. von Clara Schlaffhorst u. Hedw. Andersen. 8., neu durchgeseh. Aufl. XIV, 96 S. m. Abbildgn. 8° Leipzig, Breitkopf & Härtel 1912. ℳ 2,—.

Lamy, F. Jean-François Le Sueur 1760—1837. Essai de contribution à l'Histoire de la Musique française. 8°, 152 S. Paris, Fischbacher, 1912.

Lee, E. Markham, Puccini's Girl of the Golden West. Cr. 8vo. pp. 76, swd. 1s. London, De la More Press, 1912.

Linekar, T. J., A Masonic musical service book. Ryl. 8vo. swd. 1s. 6d. net. London, W. Reeves, 1912.

Lyon, James, A Practical guide to the modern orchestra. 12mo., pp. 102, 1s. net. London, Macmillan, 1912.

MacGillivray, E. J., The Copyright Act, 1911: annotated with appendix containing the revised Convention of Berne. 8vo. 5s. net. London, Stevens & Sons, 1912.

Macrory, E., Notes on the Temple organ, 3rd edit., by M. M. Mackenzie. Ryl. 16mo. 2s. 6d. net. London, Bell, 1912.

Marshall, Mrs. Julian, Handel. Re-issue. Cr. 8vo. pp. 144, 2s. net. London, Low, 1912.

Maurer, Julius. Anton Schweitzer als dramatischer Komponist. (Beihefte d. IMG. 2. Folge Nr. XI) 8°, 82 Text- u. 169 Notenbeilagen. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912, ℳ 5,—.

May, Florence, The Girlhood of Clara Schumann (Clara Wieck and her time). 8vo. pp. 352, 12s. 6d. net. London, E. Arnold, 1912.

McKilliam, A. E., A Chronicle of the Popes from St. Peter to Pius X. 8vo. pp. 502, 7s. 6d. net. London, Bell, 1912.

McLeod, Addison, Plays and players in modern Italy: being a study of the Italian stage as affected by the political and social life, manners, and character of to-day. 8vo. pp. 368, 7s. 6d. net. London, Smith, 1912.

Miscellanea musicae bio-bibliographica. Musikgeschichtl. Quellennachweise als Nachträge u. Verbesserungen zu Eitner's Quellenlexikon, in Verbindung mit der bibliograph. Kommission der internationalen Musikgesellschaft hrsg. v. Herm. Springer, Max Schneider u. Wern. Wolffheim. Ausg. A. 1. Jahrg. 4 Hefte. (1. u. 2. Heft. 50 S.) Lex. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1912. ℳ 8,—.

Moffat, Alfred, ed., Our old nursery rhymes: the original tunes harmonised. Illus. by H. Willebeek Lemair. Oblong. 4to. 5s. net. London, Augener, 1912.

Morold, Max, Anton Bruckner. (Breitkopf & Härtels Musikbücher. Kleine Musikerbiographien.) 55 S. m. 1 Bildnis. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1912. ℳ 1,—.

— Hugo Wolf. (Breitkopf & Härtels Musikbücher. Kleine Musikerbiograph.). 44 S. m. 1 Bildnis. 8° Leipzig, Breitkopf & Härtel 1912. ℳ 1,—.

Müller-Söllner, Die Register der menschlichen Stimme. Erscheinungsform, Bedeutg., Behandlg. Gr. 8°, 24 S. Darmstadt, A. Bergsträßer 1912. ℳ —,80.

Music: an anthology. 16mo., 2s. net., swd. 1s. net. London, Constable, 1912.

Niemann, Walter. Die musikalische Renaissance des 19. Jahrhunderts. Leipzig, C. F. Kahnt, 1911.

Niemann, der ehedem Abtrünnige, hat sich wieder bekehrt. Mit großem Griff faßt er Wesen, Zweck und Ziele der sogenannten musikalischen Renaissance des 19. Jahrhunderts, wie der Lieblingsausdruck vieler lautet, geschickt zusammen, so daß sich der Laie und Fernerstehende ein recht gutes Bild von dieser künstlerisch und wissenschaftlich so notwendigen und fruchtbaren Be-

wegung machen kann. Für den Fachmann bringt er ja kaum wesentlich Neues; denn daß da und dort noch manches, ja vielleicht sogar viel zu tun und zu verbessern bleibt, ist nirgends besser bekannt, als im eigenen Lager. Hier müssen eben die Zeit und die allmähliche Entwicklung der Verhältnisse und Zustände das ihre tun, und sie werden es auch tun. Wünschenswert und nötig dabei ist natürlich vor allem, wie der Verfasser sehr richtig betont, eine enge Verbrüderung und ein zielbewußtes Zusammenarbeiten von Theorie und Praxis, wie es sich, wenn auch allmählich, doch immer mehr von selbst ergibt.

H. Daffner.

Nietzsche, Fried., The Case of Wagner; Nietzsche Contra Wagner; Selected aphorisms (Works, Vol. 8). Cr. 8vo. pp. 222, 3s. 6d. net. London, Foulis, 1912.

Nin, J. J., In the service of art: a plea for simplicity in music. 12mo., swd. 1s. net. London, W. Reeves, 1912.

Oldfield, L. C. F., The Law of copyright, 8vo. pp. 330, 12s. 6d. London, Butterworth, 1912.

Pollard, Percival, Masks and minstrels of new Germany. Cr. 8vo. pp. 310, 5s. net. London, Heinemann, 1912.

Poole, Reginald Lane, Sebastian Bach. New edit. Cr. 8vo. pp. 146, 2s. net. London, Low, 1912.

Pougin, Arthur, Marie Malibran, the story of a great singer. 8vo. pp. 324, 10s. net. London, Nash, 1912.

Raybould, W., London bells and what they tell us. 8vo. pp. 128, 1s. London, Blackie, 1912.

Redenbacher, Else, François Frédéric Chopin. Universalbibliothek, Bd. 5327. Musikerbiographien, 30. Bd. 12°, 99 S. Leipzig, Philipp Reclam jun., o. J. [1911].

Verfasserin teilt ihre mit Begeisterung und großer stilistischer Gewandtheit geschriebene Arbeit in zwei Teile: Chopin's Leben (S. 7—73) und Chopin's Schaffen (S. 74—95). Dem Raum gemäß gibt sie ein skizziertes, aber doch gut orientierendes Lebensbild des Meisters, indem sie sich auf die bis 1911 erschienenen Bearbeitungen stützt und mit eigenen, durchaus vornehmen Worten die Charakteristik des Meisters als Menschen und Künstler entwirft. Unterdessen sind die Hoesick'schen Forschungen erschienen und dadurch sind die früheren Anschauungen, die auch in Redenbacher's Biographie vertreten werden, grundsätzlich überholt worden. So z. B. die Liebesepisode Marie Wodzińska (nicht Wodzyńska, wie auf S. 47 ff. zu lesen ist). »Die authentischen Quellen« sind nicht mehr »sehr gering«, wie die Verfasserin meint; sie waren es auch früher nicht, nur nicht den nichtpolnischen Lesern zugänglich. Komtesse Wodzińska wurde dem verliebten Chopin gar nicht untreu. Die Ehe kam auch deswegen nicht zum Abschluß, weil (wie behauptet wird) Graf Wodziński eine Verbindung mit aristokratischer Familie wünschte, sondern deswegen, weil sowohl er wie auch die Mutter Marias ihre Tochter mit einem kranken Menschen wie es Chopin war, nicht zu vermählen wünschten. Nicht zutreffend ist auch, daß sie ihrem ersten Manne, dem Grafen Skarbek, untreu wurde; im Gegenteil — ebenso in ihrer ersten, wie in ihrer zweiten Ehe (mit L. Orpiszewski) war sie eine mustergültige Ehefrau. Auch das, was die Verfasserin über die Beziehungen der Wodzińska zum Dichter Słowacki schreibt, ist sehr übertrieben. Ebenso ist der Abschnitt: Chopin's Zusammenleben und Bruch mit George Sand durch die minutiösen Forschungen Hoesick's weit überholt; in ganz anderem Lichte erscheint uns ebenso G. Sand wie auch Chopin. Und trotzdem hat der Verfasserin ihre Intuition erlaubt, manches viel richtiger zu erfassen, als es die anderen zu tun vermochten. Rein psychologische Untersuchung hat ihr darin geholfen.

Im zweiten Teil ihrer Arbeit gibt die Verfasserin zuerst eine allgemeine ästhetische Würdigung des Chopin'schen Stils und der Persönlichkeit, dann die der einzelnen Formen seiner Musik. Obwohl ihr der streng wissenschaftliche oder gar historische Zug fremd ist, kann man alles, was sie in durchaus gediegener und verständnisvoller Weise schreibt, anerkennen.

A. Chybinski.

Reimann, Heinr., Johann Sebastian Bach. Nach dem Tode des Verf. durchgesehen und ergänzt von Bruno Schrader, Lex 8°, 83 S. m. Abbildgn., Notenbeispielen u. Taf. Berlin, Schles. Verlagsanst., 1912.

Reiß, Józef Władysław. Melodye spalmove Mikołaja Gomółki. 1580. Gr. 8°, II und 42 S. Krakowie, Nakładem akademii umiejetuości, 1912.

Den Extrakt dieser Arbeit haben unsere Mitglieder in dem Artikel des Verfassers: Nikolaus Gomołka und Psalmen-Melodien (S. 249 d. I.) kennen gelernt.

Report of the fourth Congress of the International Musical Society. London, 29th May—3rd June, 1911. Gr. 8°, VIII n. 427 S. London, Novello and Comp., 1912.

Richard, E., History of German civilization: a general survey. 8vo. 8s. 6d. net. London, Macmillan, 1912.

Rimington, A. Wallace, Colour-music: the art of mobile colour. Cr. 8vo. pp. 206, 6s. net. London, Hutchinson, 1912.

Rockstro, W. S., Mendelssohn. New and cheaper edit. Cr. 8vo. pp. 152, 2s. net. London, Low, 1912.

Rolleston, T. W., Myths and legends of the Celtic race. 8vo. pp. 458, 7s. 6d. net. London, Harrap, 1912.

Rudall, H. A., Beethoven. New and cheaper edit. Cr. 8vo. pp. 174, 2s. net. London, Low, 1912.

Ruta, Riccardo. Storia dell' Arpa. Parte prima: Ricerche storiche. Aversa 1911. 161 pp. in-8. Lire 2,50.

Die Geschichte der Harfe ist die Geschichte der Menschheit. Man kann auch bescheidener sein und sich mit der schlichten Erforschung der Tatsachen ohne größere Gesichtspunkte und ohne weitere Umschau begnügen; zur Not wäre selbst eine geschickte Zusammenfassung des Bekannten ohne jede eigene Zutat annehmbar. Was aber hier geboten wird, dafür fehlt schlechterdings jeder Maßstab. Der Verfasser ist mit einer derartigen Ahnungslosigkeit an seine Arbeit gegangen, daß einer, dem man sie vorläse, ohne ihm Druck und Papier zu zeigen, glauben könnte, ein Elaborat aus dem 17. Jahrh. vor sich zu haben. Ein Wust von gelehrtseinwollenden, ohne Kritik aneinandergereihten Zitaten aus alten Autoren, von denen dem Leser nichts, gar nichts erspart bleibt, nicht einmal geistreiche Etymologien, wie die Ableitung des Wortes *arpa* von der deutschen Stadt Harff bei Köln oder des Wortes Kans Sachs (sic!), das nämlich der Titel des Meistersingerchefs ist und »Meister der Meister« bedeutet; dazwischen in wirrem Durcheinander Gedichte über die Harfe von allen möglichen Poeten, Notizen und Beschreibungen. Die Notizen sind selten richtig; so wird aus Pfranger, der 1808 eine chromatische Harfe gebaut hat, ein Prafanger — fast alle Namen werden greulich entstellt — der i. J. 1620 die Patriniharfe verbessert und sie *Arpa cromatica* nennt, und aus dem Litauergrafen Oginski, der in Wahrheit der Hochbruckerharfe ein paar Pedale mehr gegeben hat, wird der Erfinder der Davidsharfe. Die Beschreibungen sind knapp und unzureichend, wenn es sich um Wichtiges handelt, und lang und weitschweifig, wenn Dinge berührt werden, die wir nicht kennen. Die ganze Geschichte der Pedalharfe von 1720 ab wird in etwas über drei Seiten abgemacht, während zwei Seiten ausschließlich der genauen Beschreibung der hebräischen Harfen gewidmet sind, von denen wir höchstens soviel wissen, daß sie gar keine waren. Brauchbar ist in dem Buch nur ein beigegebener Stammbaum der Harfenistenschulen.

C. Sachs.

Schmitz, Eugen. Harmonielehre als Theorie, Ästhetik und Geschichte der musikalischen Harmonik. Verlag der Jos. Kösel'schen Buchhandlung, Kempten und München, 1911. ℳ 1,—.

Das Bändchen gibt in kurzgedrängter Übersicht eine auf moderner Grundlage fußende Darstellung der Harmonielehre. Ausgehend von den hervorragenden Arbeiten Riemann's, Schreyer's, Louis-Thuillés, knüpft der Verfasser an die Funktionslehre an: auf sie basiert er auch die ersten Harmoniesierungsversuche. Das Beispiel S. 27 erscheint mir nicht sehr glücklich gewählt: man wird besser tun, in solchen Fällen von Melodien mit Tonrepetition abzusehen. Auch mit Harmonisierungen wie S. 64—65 wird sich nicht jeder Theoretiker einverstanden erklären: die »Verbrämung« mit Wechselnoten führt in der Altstimme zu unhaltbaren Zuständen: das viermal repetierte *g* der Tenorstimme, die absteigenden Vorhalte bei *g* (und *h*), und manches andre, wie das Abwärtsspringen der Baßstimme vor der Kadenz kann man kaum gelten lassen. In dem Beispiel des Orgelpunktes auf S. 98 würde es im dritten Akkorde besser heißen: *h—d—g*, ferner im nächsten Akkorde *cis—e—b*, usw. Das Beispiel aus dem »Tristan« S. 197 ist insofern nicht glücklich gewählt, als es 5 Vorhalte »von oben« bringt (nur einen »von unten«), und diese auch nicht »meist chromatisch«, sondern vorwiegend diatonisch sind. In der Zitation moderner Beispiele knüpft Schmitz an das Buch von Louis-Thuille an: inwieweit die gehäufte Heranziehung solcher Beispiele für den Schüler empfehlenswert ist, bleibt eine offne Frage. Meines Erachtens wendet sich die kleine Arbeit überhaupt in erster Linie an solche, die schon etwas »wissen«; diesen wird sie ein willkommenes kleines Repetitorium sein.

M. Bauer.

Schweitzer, Albert, J. S. Bach. English transl. by Ernest Newman. 2vols. Illus. Ryl. 8vo. pp. 442, 506, 21s. net. London, Breitkopf & Härtel, 1912.

Sharp, Cecil J., ed., English folk-carols: with pianoforte accompaniment and an intro. and notes. 4to. pp. 84, swd. 5s. net. London, Simpkin, 1912.

Shelley, Henry C., The British Museum: its history and treasures. Illus. 8vo. pp. 368, 12s. 6d. net. London, Pitman, 1912.

Siegfried, E., Macbeth. Tondichtung nach Shakespeare's Drama v. Richard Strauß. Studie. 90 S. 8°. Straßburg, J. Singer 1912. *M* 2,—.

Siegfried a. Kriemhild: a story of passion and revenge. Illus. 8vo. pp. 96, 2s. 6d. London, Nelson, 1912.

Smith, Hermann, The making of sound in the organ and in the orchestra. Cr. 8vo. pp. 392, 6s. London, W. Reeves, 1912.

Soubies, Albert et **de Curzon,** Henri. Documents inédits sur le *Faust* de Gounod. in-8. Fischbacher, Paris, 1912.

Le chef-d'œuvre de Gounod, dont la 1500e représentation, à Paris, fut donnée le 1er janvier dernier, a été représenté, pour la première fois, comme on sait, le 19 mars 1859, au Théâtre-Lyrique du boulevard du Temple, alors dirigé par Carvalho. Autour des premières représentations de cet ouvrage, destiné à devenir l'un des plus populaires de l'Ecole française, une légende tenace s'était formée, que Gounod lui-même avait, on ne sait pourquoi, propagée: *Faust*, répète-t-on depuis cinquante ans, n'eut pas de succès à l'origine; *Faust* fut sifflé; *Faust* ne fit pas d'argent, etc., etc.

Les légendes, on le sait, ont la vie dure, et les documents mêmes rapportés tout au long par MM. Soubies et de Curzon (documents que j'avais déjà utilisés en partie dans mon ouvrage récent sur Gounod) n'empêcheront probablement pas qu'on ne répète encore longtemps que *Faust* fit une chute à son apparition. (Notons qu'il en est à peu près de même pour *Carmen*). Or, le *Faust*, de Gounod, ne fut pas joué moins de 36 fois, du 19 mars au 15 juin 1859 (le théâtre clôtura le 30), puis, du 10 ou 17 septembre (après les vacances), quatre fois; et, du 15 novembre au 31 décembre, dix-sept fois encore; soit, au total, 57 fois en 1859; et il faut noter que les interruptions de juin, de septembre et d'octobre, sont dues à des indispositions d'artistes ou à des difficultés d'interprétation. Il faut noter aussi que la triomphale reprise d'*Orphée* (18 novembre, avec Mme. Carvalho), tout en atteignant le chiffre de 4,900 francs de recette, ne fit pas baisser les recettes de *Faust*, lesquelles se maintenaient toujours entre 2,500 et 3000 francs, et atteignirent souvent 5,000; alors que les *Noces de Figaro* dépassaient à peine 2,000 francs.

Cette question de chiffres une fois tranchée, MM. Soubies et de Curzon, d'après un manuscrit des Archives nationales, analysent le livret primitif de *Faust*, livret qui faisait à Goethe de bien plus grands emprunts que la version définitive que nous connaissons. Leur travail se termine par une liste complète de tous les interprètes des cinq principaux rôles (Marguerite, Faust, Mephistophélès, Valentin, Siebel), depuis 1859 jusqu'à la fin de 1911; et par d'intéressants documents sur la mise en scène de *Faust* à l'Opéra en 1869. Il est, en outre, illustré de photographies des principaux interprètes: Mmes. Carvalho, Patti; MM. Balanqué, Faure, etc.

J.-G. Prod'homme.

Stanford, Charles Villiers, Musical Composition: a short treatise for students. Cr. 8vo. pp. 204, 3s. 6d. net. London, Macmillan, 1912.

Stræten, E. van der, The Romance of the fiddle: the origin of the modern virtuoso and the adventures of his ancestors. 8vo. pp. 332, 17s. 6d. net. London, Rebman, 1912.

Stromeyer, C. E., Unity in nature: an analogy between music and life. 8vo. pp. 600, 12s. 6d. net. London, Sherratt & Hughes, 1912.

Syrett, Netta, The Old miracle plays of England. 4to. pp. 126, 2s. net. London, Mowbray, 1912.

Thomas, Edward, Celtic stories. Cr. 8vo. pp. 128, 2s. London, Clarendon Press, Frowde, 1912.

Thompson, A. H., The Historical growth of the English parish church. Ryl. 16mo. pp. 154, 1s. net. Camb. Univ. Press, 1912.

Tiersot, Julien, Jean-Jaques Rosseau. En »Les Maîtres de la Musique«, 281 S. Paris, F. Alcan, 1912. 3 fr. 50.

Tristan and Iseult: an ancient tale of love and fate. Illus. 8vo. pp. 96, 2s. 6d. London, Nelson, 1912.

Urlin, Ethel L., Dancing, ancient and modern. Imp. 16mo. pp. 200, 3s. 6d. net. London, Herbert & Daniel, 1912.

Wagner, Richard, The Ring of the Nibelung: a triology. II. Siegfried, and The Twilight of the Gods. Illus. in colour by Arthur Rackham. 4to. pp. 194, 15s. net. London, Heinemann, 1912.

— Siegfried, and The Twilights of the Gods. With illus. by Arthur Rackham. Trans. by Margaret Armour. Edit. de luxe. 4to. pp. 194, 42s. net. London, Heinemann, 1912.

— Letters to Mathilde Wesendonck. Trans., prefaced, &c., by William Ashton Ellis. 3rd edit. 8vo. 16s. net. London, Grevel, 1912.

— Tannhäuser: a dramatic poem. Freely trans. in poetic narrative form by T. W. Rolleston. Presented by Willy Pogány. Imp. 8vo. 15s. net. London, Harrap, 1912.

Way, Arthur S., ed., The Lay of the Nibelung. Translated from the old German text. 4to. pp. 348, 10s. 6d. net. Cambridge Univ. Press, 1912.

Weston, J. L., trans., Old English carols from the Hill MS. Cr. 8vo. bds. 1s. 6d. net. London, Nutt, 1912.

Williams, C. F. Abdy, The Aristoxenian theory of musical rhythm. Ryl. 8vo. pp. 208, 12s. 6d. net. Cambridge Univ. Press, 1912.

Winworth, Freda, The Epic of sounds: an elementary interpretation of Wagner's Nibelungenring. Cheap edit. 12mo. pp. 230, 2s. 6d. net. London, Simpkin, 1912.

Woodhouse, G., The Artist at the piano. 8vo. 2s. 6d. net., swd. 1s. 6d. net, London, W. Reeves, 1912.

Young, Filson, More mastersingers: studies in the art of music. 8vo. pp. 286, 5s. net. London, Richards, 1912.

— Opera stories. 8vo. pp. 214, 5s. net. London, Richards, 1912.

Besprechung von Musikalien.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XIX. Jahrgang. Erster Teil. 38. Band. Trienter Codices III. Fünf Messen des XV. Jahrhunderts. Wien, Artaria & Co. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912. Einzelpreis ℳ 30,—.

Es ist den Denkmälern der Tonkunst in Österreich zu danken, daß sie sich auch der Praxis des 15. Jahrhunderts angenommen haben. Schon so mancher Band ist in ihrem Rahmen erschienen, der die historische Erkenntnis der Musikentwicklung jener Zeit wesentlich gefördert hat. Unter den Beiträgen zur Kunst des Quattrocento nimmt die jüngste Publikation, 5 Messen aus den Trienter Codices, nicht den niedrigsten Platz ein. Sie sei ganz besonders dem wissenschaftlichen Studium empfohlen. Es war sicher schon angesichts der Sprödigkeit der Kompositionen ein glücklicher Gedanke, der Übertragung das Faksimile beizugesellen. Jeder ist in der Lage, sich im Moment genau über den Quellenbefund zu orientieren. Dazu aber welch reicher Zuwachs an Material für die Schriftenkunde, wohl verwendbar für die Heranbildung von Studierenden und trefflich bei solchen aktuellen Fragen zu gebrauchen, wie sie Arnold Schering angeschnitten hat. Anzuerkennen ist die getroffene Auslese der Kompositionen. Die führenden Meister zweier aufeinander folgender Perioden, Dufay und Ockeghem, können an Messen über demselben Thema aufs trefflichste verglichen werden; Mittel zu festerer ästhetischer Einschätzung sind an die Hand gegeben. Zwei neue Ockeghem'sche Messen bedeuten gegenüber dem bisher bekannten Material viel für die Beurteilung seiner kirchlichen Satzkunst. Reiches Licht über die bei der Meßkomposition verwendete Technik des 15. Jahrhunderts verbreiten die Analysen der an der Herausgabe beteiligten Franz Schegar und Dr. Margarethe Loew. Schon die Beobachtung der feinen Ökonomie, mit der aus der zugrunde gelegten Melodie der Tenor der Meßsätze bestritten wird, und der Wandelbarkeit der Tenorweise, dargetan an den mannigfachsten Fassungen von »*Le serviteur*«, ist von großem Interesse, mehr aber noch der Nachweis des thematischen Zusammenhangs von Tenor und Diskant, sowohl in Dufay's »*Missa Caput*« als auch in der anonymen Messe »Grüne Linden«. Man erstaunt, wie stark hier das Variationsprinzip betont ist. Demgegenüber rückt in der Serviteur-Messe Ockeghem's das Imitationsprinzip in den Vordergrund, während in seiner Caput-Messe wie in der anonymen Serviteur-Messe die Stimmen frei gegen den Tenor kontrapunktieren.

Dufay's Caput-Messe fällt gegenüber der allgemein bekannten Messe »*Se la face ay pale*« stark ab, und man wird bedenklich, sie angesichts der vielen Starrheiten

ihrer Entstehung nach in die Zeit um 1463 zu setzen, aus der ihre Eintragung in die Kambreser Chorbücher verbürgt ist.

Die Ausgabe ist, von wenigen Schönheitsfehlern abgesehen, sorgfältig vorbereitet. Hinsichtlich der Akzidentien ist meiner Anschauung nach eine übertriebene Zurückhaltung beobachtet worden. So genügt S. 43, Takt 60 bei der Kadenzierung nach *a* die Erhöhung des *f* allein nicht, es muß auch *g* geschärft werden. Besonders sollte im Dorischen die Doppeldeutigkeit des Sext-Tones stärkere Berücksichtigung finden. So würde ich auf S. 59, Takt 16 unbedenklich in der Oberstimme *b* setzen, und in der anonymen Missa »*Le Serviteur*« reicheren Gebrauch von *as* machen. Kadenzen würde ich stärker betonen. Stellen, wie S. 142, Takt 33, S. 143, Takt 11—12 gewinnen bedeutend bei Erhöhung des Leitetons. In der Missa »Grüne Linden« würde ich auf S. 159 den Contra unbedenklich *d' cis' d' b a cis' d' f' e' d'* singen lassen. In einigen wenigen Fällen erscheint mir die Hinzufügung des Akzidens überflüssig, so S. 161, Takt 15 und S. 127, Takt 137 ff. Einige Druckfehler seien noch zum Schluß vermerkt:

S. 34, Takt 206, Note 1: Halbe. S. 38, Takt 80: die ersten beiden Pausen fehlen; das *g* scheint mir zweifelhaft, *a* wäre vorzuziehen. S. 41, Takt 198: Kreuz fehlt über Note 5. S. 46, Takt 170, Note 2: *c'*. S. 63, Takt 83, Note 1: *c'*. S. 164, Takt 15 kann nicht richtig sein. J. W.

Einstimmige Chor- und Sololieder des XVI. Jahrhs. mit Instrumentalbegleitg. Hrsg. von Arnold Schering. 1. Teil: 10 geistliche Gesänge. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Part. ℳ 4,—.

Klemetti, Heikki. Piae Cantiones. Lateinische Schullieder für gemischten Chor eingerichtet. Helsingfors, Axel Lindgren. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 2,—.

Es ist dem Historiker eine bekannte Tatsache, daß auf finnischem, lange auch auf schwedischem Boden Schullieder des Mittelalters im praktischen Gebrauch geblieben sind. Das Festhalten an dem alten Gute ist insbesondere den »*Piae Cantiones*« zu danken, welche der in Rostock studierende Finne Jacobus Petri aus Nijland 1582 zum erstenmal in Greifswald herausbrachte. Diese Melodiensammlung faßte fest Wurzel und kam in den Jahren 1616, 1625, 1679, 1776 und schließlich 1900 unter dem Titel »*Carminalia Selecta*« immer wieder heraus, von der wissenschaftlichen Neuausgabe zu schweigen, die 1910 die »Plainsong and Mediaeval Music Society« besorgte. Stammt ein Teil dieser lateinischen Lieder bereits aus dem 12. bis 15. Jahrhundert und gehört den verschiedensten Gegenden an, so ist eine nicht unbeträchtliche Zahl auf finnischem Boden gewachsen. Es war ein glücklicher Gedanke Klemetti's, einige dieser aus dem Leben der Schüler geschöpften Gesänge wieder für den gemischten Schulchor fruchtbar zu machen. Mit feinem künstlerischen Empfinden hat er sich in die Stimmung der Texte versetzt und treffliche Sätze geschaffen, mit gutem Gelingen den Geist der alten Zeit in modernen Tonsatz eingefangen. Hierbei unterstützen ihn archaistische Züge, wie die Verwendung des Quintenorganums; Unisono und Oktavverdoppelungen werden wirkungsvoll eingeführt. Geradezu ein Meisterstück der Stimmung ist sein »Ave maris stella«. Würdig sind ihm Sätze wie »Scribere posui«, »Cum sit omnis caro foenum« und andere mehr anzureihen. Sicherlich bedeuten diese Lieder für unsere Lateinschulen einen wertvollen Zuwachs an Gesangsmaterial. Aber auch unsere gemischten Chöre werden eine Freude haben an dem schönen Chorklange, der hier entwickelt wird, und an dem eigenartigen, harmonischen Reiz, der sich in jeder Nummer auftut.

Melodisch merkwürdig ist das phrygische »Scholares convenite«, in dem die zweite Stufe der Tonart bald natürlich, bald erhöht anklingt. Die genauen agogischen und dynamischen Bezeichnungen verraten den trefflichen Chorleiter, als der Klemetti allgemein anerkannt ist. J. W.

Buchhändler-Kataloge.

Karl Max Poppe, Leipzig, Lange Str. 44. Katalog Nr. 3: Musikgeschichte (650 Nr.). Bemerkt sei auch, daß dieses Antiquariat die umfangreiche Musikbibliothek (besonders Opernpartituren) Felix Mottl's erworben hat, von der demnächst der Katalog erscheinen wird.

Reeves' Catalogue of Music and Musical Literature, part 40. — New Series, 1912. London, W.C. 83, Charing Cross Road.

C. F. Schmidt, Heilbronn a. N. Verzeichnis Nr. 366. I. Bücher üb. Musik. II. Praktische Werke.

»An die Komponisten aller Nationalitäten« hat Herr Dr. Withold Chrzanowski in Warschau ein Rundschreiben versandt, das an erster Stelle den Namen Prof. Dr. E. Meumann's, an zweiter den meinen und erst an dritter seinen eigenen als Unterschrift trägt. Dieses Rundschreiben geht aber nicht von mir und vermutlich auch nicht von Prof. Meumann, sondern von Dr. Chrzanowski aus, dem ich auf seine Bitte gestattet habe, meinen Namen als Referenz aufzugeben. Da Dr. Chrzanowski auch meine Adresse beigefügt hat, so sind begreiflicherweise eine Anzahl Antworten an mich gesandt worden. Ich bemerke auch noch, daß die zweite Hälfte des Rundschreibens (Rutz's Typenlehre betreffend) mir von Dr. Chrzanowski überhaupt nicht vorgelegt worden ist. Prof. Dr. **Hugo Riemann.**

Erklärung. Da in der neupublizierten Abhandlung von Dr. A. Schering »Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin« sich auf S. 35 (Fußnote 3) eine Reihe von Bemerkungen befindet, die (ohne Absicht des Verfassers) ein falsches Licht auf die Methode meiner wissenschaftlichen Arbeit werfen könnten, so kann ich leider nicht umhin, die mich betreffenden Ausführungen des hochgeschätzten Forschers zu korrigieren. Im Text behauptet dieser, daß in der Orgeltabulatur von Johannes de Lublin (1537—1548) sich auch Messen und Messenfragmente von Palestrina (!), L'Heritier, Jacotin, H. Finck, Th. Stoltzer vorfinden, wobei sich Dr. Schering auf meinen Aufsatz »Die Musikbestände der Krakauer Bibliotheken« in S. d. IMG. XIII, 2, S. 384 beruft. Nun aber ist in diesem Aufsatz nichts derartiges zu finden. Wir lesen dort, daß nur die Sätze von H. Finck und Th. Stoltzer tatsächlich in der genannten Orgeltabulatur (Ms. 1716 der Krakauer Akademie der Wissenschaften) sich befinden; wir lesen aber ganz deutlich ebendort, daß die Sätze von Palestrina, L'Heritier, Jacotin u. a. als Kopien im Krakauer Kapitel-Archiv (»KA«, die Kürzung in meinem Aufsatz) vorhanden sind. Das umsichtigere Lesen meines Aufsatzes hätte wohl Herrn Dr. Schering vor obiger Behauptung geschützt. Auch sein Schlußsatz: »Nebenbei bemerkt datiert Ch. die Entstehung der Handschrift (sc. der Lublin'schen Orgeltabulatur) falsch, wenn er sie als in den Jahren 1538—1548 entstanden annimmt; im Jahre 1548 war Palestrina eine außerhalb Roms noch unbekannte Größe; sein erstes Messenwerk erschien erst 1559« — ist deswegen gänzlich hinfällig. Denn erstens: von Palestrina befindet sich in der Tabulatur nichts; zweitens: die von mir klargelegten Entstehungsdaten der Tabulatur sind unantastbar; die Datierungen, die darin so zahlreich hineingeschrieben sind, beziehen sich nur auf die Zeit der Abschrift (s. meinen Aufsatz »Die polnische Musik und Musikkultur in ihren Beziehungen zu Deutschland« in S. d. IMG. XIII, 3); drittens: schon vor 4 Jahren habe ich nachgewiesen, daß vor 1575 die Werke des römischen Großmeisters in Polen nicht bekannt waren. **Adolf Chybiński.**

Durch die Mitteilungen, die Herr Dr. Chybiński in S. d. IMG. XIII, 3. S. 476 über die Lublin'sche Orgeltabulatur gemacht hat, erledigt sich die irrtümliche Angabe auf S. 35 meiner »Niederländischen Orgelmesse« von selbst, und ich nehme die Randbemerkung ebenda, Anm. 3, über die vermutlich falsch datierte Entstehung der Handschrift natürlich sofort zurück. **A. Schering.**

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Ortsgruppen.

Helsingfors.

Bei der ersten Sitzung, am 3. Februar, sprach Mag. Klemetti von dem Raummangel für Chor und Orchester in unseren Kirchen. Die Ausführung größerer kirchlicher Musikwerke ist deshalb, wenn nicht unmöglich, doch jedenfalls sehr erschwert, was um so mehr zu bedauern ist, weil sogar neuerbaute Kirchen denselben Mangel aufweisen. Die Architekten scheinen die Fortschritte nicht bemerkt

zu haben, die in anderen Ländern auf diesem Gebiete gemacht worden sind. Deshalb müßten alle, die sich hierfür interessieren, sich der Sache annehmen, um zu erreichen, daß die Erfordernisse der Kirchenmusik besser erfüllt werden, wenigstens bei neuen Kirchenbauten. — Die Anwesenden stimmten alle dem Redner bei. Besonders interessant waren die Demonstrationen mehrerer Projekte seitens des Kirchenarchitekten Stenberg. Es wurde beschlossen, ein Schreiben an die Direktion des Architektenklubs zu richten, um die Herren Architekten auf den erwähnten Mangel aufmerksam zu machen. Außerdem sollte die Sache in der Tagespresse erwähnt werden, um das Publikum damit vertraut zu machen.

Das musikalische Programm des Abends brachte einen volkstanzähnlichen Morgengesang von Dufay und eine von Klemetti komponierte Musik zu Shakespeare's *As you like it*, mit Soli von Frl. Nurminen und Herrn Rantanen (Gesang), Herren Nikula (Geige), Koponen (Cello I) und Sopanen (Cello II). Herrn Klemetti war es gelungen, seinen Kompositionen zu Skakespeare's Komödie Zeitfarbe zu verleihen, die für das finnische Nationaltheater übersetzt und ebendaselbst aufgeführt wurden.

Bei der Sitzung am 3. März hielt der Unterzeichnete einen Vortrag über die Musik in Åbo im 17. Jahrhundert. Åbo, die frühere Hauptstadt Finnlands, mit ihrer um 1300 fertiggewordenen Domkirche und 1640 gegründeten Akademie, war der Zentralort im Kulturleben des Landes. Die Einführung des protestantischen Kirchengesanges in Finnland geschah nur allmählich. Noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts wurden in der Domkirche lateinisch und deutsch gesungen. Der Kantor leitete den Gesang; er war zugleich Gesanglehrer in der Kathedralschule, zeitweise noch bei der Akademie, und bekam als Gehalt von der Kirche jährlich nur zwei Tonnen Getreide. Orgeln werden schon in der katholischen Zeit erwähnt, von ihnen weiß man aber nicht viel. Vom Anfang des 17. Jahrhunderts hat man schon bessere Nachrichten. Da waren als Organisten tätig: Nachtigall, Schultz, Kellner u. a., von denen die letztgenannten nach 14- resp. 17jährigem Dienst in Åbo zur deutschen Kirche in Stockholm übersiedelten, wo sie mit Ehren die Düben'schen Traditionen aufrecht hielten. Eine Feuersbrunst, die 1681 die Orgelwerke zerstörte, vernichtete für eine Zeit die Kirchenmusik in Åbo. Die Akademie- und Schulmusik erreichten ihre Blütezeit in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts, und wurde sehr gefördert dadurch, daß mit der Bibliothek der Schule eine Menge der besten Werke der Musikliteratur einverleibt wurde, und besonders durch die Tätigkeit des Johannes Salmenius, der um die Entwicklung des Gesanges in Åbo großen Verdienst hat. Die Musik wurde außerdem von deutschen Stadtmusikanten gepflegt, die zu verschiedenen Zeiten in verschiedener Anzahl angestellt waren. Seit ungefähr 1710 bis zu Ende des sog. »Großen unfriede« (1721) wissen wir nichts von der Musik in Åbo.

Nach diesem Vortrag referierte Dr. J. Krohn eine von Raimund Zoder dargestellte praktische Methode zum Aufzeichnen der Bewegungen von Volkstänzen. Er erwähnte auch eine auffallende Verwandtschaft zwischen den finnischen sog. »Helka virsiä« und dem Refrain in einem spanischen mittelalterlichen Hymnen.

Das Musikprogramm enthielt Orgelvariationen von S. Scheidt, gespielt von Herrn v. Törne.

Die letzte Sitzung der Saison war am 14. Mai. Diesmal wurde die Frage der Agogik besprochen. Dr. G. Enckell eröffnete die Diskussion, bekannte sich als Feind des rhythmisch »Korrekten« und forderte größere Beachtung der verschiedenen agogischen Werte. Die Agogik müßte als Disziplin in den elementaren Musikunterricht eingeführt werden, wünschte der Referent, obwohl sie in der Musikwissenschaft noch lange nicht die gebührende Beachtung gefunden hat. In der darauf folgenden Diskussion fanden die revolutionären Ansichten des Referenten nicht in allen Punkten Beifall. Wenn er das Metronomisieren in der Musik geißelte, wurde dagegen behauptet, daß die Proportionen zwischen den angegebenen Notenwerten nicht verändert werden dürfen, daß das Hervorheben des »Agogischen« nicht zu rhythmischer Entstellung entarten darf; daß der Sinn für

den Rhythmus beim Elementarschüler noch in der Regel nicht so weit entwickelt ist, daß es zweckmäßig erscheine, ihn agogisch zu »lehren«, wenn das überhaupt möglich sei. Sämtliche Redner stimmten jedoch mit dem Ref. darin überein, daß diese Frage größere Beachtung verdient, als ihr bis jetzt zuteil wurde.

Dr. Krohn gab einen interessanten Bericht über verschiedene Musikinstrumente der Ovamboneger (Südwestafrika), unter denen finnländische Missionare tätig sind. Pastor Haahti hatte die Instrumente während einer Inspektionsreise mitgebracht. Melodien waren aber nicht aufgezeichnet worden. **Otto Andersson.**

Jena.

Die hiesige Ortsgruppe veranstaltete im laufenden Sommer zwei Versammlungsabende. Montag, den 20. Mai hielt der Unterzeichnete einen Vortrag über Beethoven's literarische Bildung, in dem sein Verhältnis zur deutschen, den übrigen modernen und den antiken Literaturen und die wenigen persönlichen Beziehungen zu Dichtern und Schriftstellern seiner Zeit behandelt wurden, soweit das leider sehr zufällige und lückenhafte Material ein Bild davon zu entwerfen gestattet. Da der Vortrag demnächst in der »Deutschen Rundschau« gedruckt erscheint, so sei hier auf ein genaueres Referat des Inhalts verzichtet. — Der am Dienstag, den 9. Juli veranstaltete Vortragsabend des Collegium musicum führte den Titel »Ein Musikabend am Hofe Friedrichs des Großen«. In einem einleitenden Vortrag orientierte Prof. Fritz Stein über die Beziehungen des großen Königs zur Musik: er besprach darin geschickt die musikalischen Verhältnisse am Hofe seines Vaters Friedrich Wilhelm I., schilderte sodann die musikalische Erziehung des jungen Prinzen, die Entstehung seiner Vorliebe für die Flöte durch Quantz, der dann auch in Berlin sein Lehrer wurde, das musikalische Leben auf Schloß Rheinsberg, charakterisierte Friedrichs Tätigkeit als König für die Hebung des Berliner Musiklebens und der italienischen Oper, besprach sein Flötenspiel in seiner menschlichen und rein künstlerischen Bedeutung, anknüpfend an die Urteile Burney's, Reichardt's und Fasch's, und würdigte schließlich seine Kompositionen als auf der technischen Höhe der Zeit stehende, gedanklich durchaus an die guten Muster eng sich anschließende, tüchtige Dilettantenleistungen. Das Collegium musicum brachte dann vier Kammerstücke zu Gehör: das *c*-moll-Trio für zwei Violinen und Baß von J. G. Graun, des Königs erstes Flötenkonzert in *g*-dur, sowie zwei Werke Philipp Emanuel Bach's, die leider in den Tempi stark überhetzte Klaviersonate in *d*-moll in Bülow's Bearbeitung und das Trio für zwei Violinen und Baß in *g*-dur. Den Glanzpunkt des Abends bildete der Gesang von Frl. Tempe Seng aus Heidelberg, die eine ergreifende Sopranarie aus Hasse's Oratorium *Sant' Elena al calvario* sowie drei entzückende Bergerettes aus dem 18. Jahrhundert vortrug: hervorragende technische Ausbildung, hoher stimmlicher Wohllaut und vollendeter Adel der Auffassung und Gefühlswiedergabe der so stark kontrastierenden Stücke vereinigten sich hier zu einer Kunstleistung allerersten Ranges. **Albert Leitzmann.**

Neue Mitglieder.

Raymond van Aerde, Mecheln (Belgien) Adeghemstraat 23.
M. Skolimowski, München, Agnesstraße 45, III. r.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

A. C. Claypole, Canterbury, jetzt: 112, Uttoxeter New Rood, Derby (England).
Professor Dr. **Hermann Gehrmann,** Frankfurt a. M., jetzt: Charlottenburg, Neue Kantstraße 25, II.
Dr. **Ernst Praetorius,** Köln, jetzt: 1. Kapellmeister am Stadttheater in Bochum, Pieperstraße 38.
Dr. **Rudolf Steglich,** Leipzig, jetzt: Dresden-A., Würzburgerstraße 57.

Ausgegeben Mitte September 1912.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Jahrgang XIII * Heft 1

Oktober 1911

INHALT

Seite

Amtlicher Teil.

Reports from National Sections, etc. 1

Redaktioneller Teil.

Alfred Heuß, Eine motivisch-thematische Studie über Liszt's sinfonische Dichtung »Ce qu'on entend sur la montagne« 10

Frederick Keel, British Folk-Song 21

Alfred Heuß, Das kleine Bachfest in Eisenach 27

Vorlesungen über Musik 29

Notizen 29

Kritische Bücherschau 36

Besprechung von Musikalien 46

Erwiderungen Schwartz-Einstein 47

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft 48

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1911